مجلة الآداب العالمية

مجلة فصلية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق
العدد 132 خريف 2007 السنة الثانية والثلاثون

الآداب العالمية مجلة فصلية تصدر كل ثلاثة أشهر تعنى بنشر المواد المترجمة من الأدب العالمي في مجالات الشعر والقصة والمسرحية وغيرها من صنوف الأدب الإبداعي وكذلك في مجالات النقد والبحث الأدبي

اتحاد الكتاب العرب

دمشق - المزة - أوتستراد - ص. ب: 3230
هاتف 6117240- 6117241- 6117242- 6117243
البريد الإلكتروني
E-mail: unecriv@net.sy
aru@net.sy
الموقع الإلكتروني
http://www.awu-dam.org

المراسلات باسم رئيس التحرير

الاشتراك السنوي

أعضاء اتحاد الكتاب العرب		250 ل.س
داخل القطر	أفراد	300 ل.س
	مؤسسات	900 ل.س
داخل الوطن العربي أفراد		600 ل.س أو 15 دولار
	مؤسسات	2000 ل.س أو 25 دولار
خارج الوطن العربي أفراد		900 ل.س أو 20 دولار
	مؤسسات	2000 ل.س أو 40 دولار
الدوائر الرسمية داخل القطر		200 ل.س
الدوائر الرسمية في الوطن العربي		350 ل.س أو 20 دولار
الدوائر الرسمية خارج الوطن العربي		500 ل.س أو 25 دولار

للنشـر في
الآداب العالمية

تأمل هيئة تحرير «الآداب العالمية» من السادة الأدباء والمترجمين الذين يرغبون بالنشر فيها مراعاة الآتي:

- أن ترفق المادة المترجمة بالأصل الأجنبي الذي ترجمت عنه.
- أن تتم الترجمة عن اللغة الأجنبية الأصلية التي كتب بها النص ما أمكن.
- أن يكتب اسم المؤلف الأجنبي وعنوان المادة والمرجع باللغة الإنكليزية أو باللغة الأصلية التي كتب بها النص.
- أن يقدم المترجم لمحة عن سيرته الذاتية وعنوانه، ونبذة مختصرة عن المؤلف الأصلي للنص.
- أن تكون المادة المقدمة للنشر مطبوعة على وجه واحد من كل ورقة.
- أن تثبت المصطلحات الأجنبية في هامش مستقل ملحق بالنص.
- أن تكون الموضوعات حديثة وهامة وغير منشورة.
- أن تثبت المصادر والمراجع الأجنبية والعربية في نهاية النص.
- لا تعاد المادة إلى أصحابها سواء نشرت أم لم تنشر.

, ,

إحصاء ثقافي

رئيس التحرير

تتـردد فـي أحاديـث العديـد مـن المهتمـين بالشـأن الثقـافي وآخـرين إحصـائيات تتضـمن (الـدقائق) التـي يقرؤهـا العربـي فـي العـام، وعدد الكتـب التـي تصـدر فـي الـوطن العربـي، ومنهـا الكتـب المترجمـة مـن اللغات كافة.. وتقارن بأرقام مقابلة في دول أخرى مجاورة أو بعيدة، تصـغر أو تكبـر. ومـن النافل القـول إن المقارنـة ليسـت فـي صـالحنا، وهي لا تسر؛ بل إنها لتبدو مخجلة ومحبطة.

وتنقـل هـذه الإحصـائيات فـي الغالـب عـن مصـادر خارجيـة: مؤسسات دولية وجهات أخرى.

وهذا مـا يـدعو إلـى التسـاؤل عن فعاليـة النشـاط الإحصـائي داخل الوطن العربي، وداخل كل قطر عربي، وعن ثقافة الرصد والمتابعة والتوثيق والمقاربة والمقارنة.

وإذا كان هذا الأمـر يصـح بشـكل عـام علـى مختلـف أوجـه النشـاط الإنساني العربي، ولـه أهميتـه ودلائلـه التـي يقـال عنهـا الكثيـر، ويبنـى عليهـا الكثيـر؛ فإنـه يأخـذ أهميـة مضـاعفة فـي الجانـب الثقـافي؛ لأن

الإحصاء الثقافي مؤشر متعدد القراءات، وينفذ إلى الميادين على تنوعها، ويعكس مختلف ألوان النشاط الحيوي.

فهل يوجد إحصاء حقيقي لقراءات مجموع الشرائح الاجتماعية في هذا القطر العربي أو ذاك؟! مدناً وأريافاً، صحارى أو مناطق زراعية، سواحل وجروداً، سهولاً وجبالاً..؟! وهل تؤخذ نماذج من هذه الشرائح على سبيل الأمثلة؟! ومن يقوم بها؟! ولأية مرجعية؟! وهل هناك إحصاء ميداني لما ينشر من كتب في هذه الدولة العربية أو تلك؟! وإلى أية درجة تتقارب الأرقام في مختلف الأقطار العربية؟!

وإذا كانت معرفة ما تصدره الجهات العامة سنوياً ممكنة، رغم بعض التفاوت بين تاريخي الموافقة على الطباعة والإصدار لدى بعضها، فهل من الممكن متابعة ما تصدره الجهات الأخرى من دور نشر ومطابع وأفراد.. بعد أن صارت أمور الطباعة ميسرة؟!

وهل يمكن الوقوف على الأرقام الحقيقية للإصدارات؟! وهل هناك من يُسأل أو يَسأل؟! سواء أكان مؤسسة أم فرداً؟!

علماً أن بعض المنشورات يحمل أسماء دور نشر غير معروفة، وأخرى غير محلية؛ كما أن كتباً تصدَّر دون أيّ إشارة إلى الناشر!

وهل من الممكن الاستفادة من رصد موجودات السوق وحركته؟! وهل توجد دراسة لمستويات هذه الحركة؟!

وإذا كان عدد النسخ المطبوعة من إصدارات كثيرة لا يتجاوز بضع مئات أو ألفاً في أحسن الأحوال، فكيف سيتحرك الكتاب؟! وإلى من يصل؟! ومن يستطيع متابعته؟! وهل سيكون له أصداء تدل عليه؟! وما المدى الذي ستصل إليه؟!

وإذا كان الكلام هذا يجوز على الكتب المطبوعة بوجه عام؛ فهو يصح أكثر على الكتب المترجمة؛ فالجهات التي تعنى بالترجمة على

نحو منفصل قليلة، وأقل منها مشاريع الترجمة المتكاملة التي يمكن متابعتها. إذا كانت موجودة، وتتناثر الكتب المترجمة عبر مختلف المطابع والناشرين، مما يجعل البحث عنها عصياً، إذا ما أخذنا في الحساب من جديد قلة الكتب المطبوعة والجهد الفردي في الطباعة وقلة الحركة في السوق.

دون أن نغفل وجود مترجمين أكفياء؛ منهم من وجد طريقاً لطباعة بعض كتبه المترجمة، ولا سيما تلك الكتب التي لها صدى إعلامي آني؛ في الوقت الذي ينتظر فيه آخرون من يطبع لهم، أو ينتظرون ما يصلهم من كتب ليترجموها. والطريق طويلة، والنتاج ليس على القدر المأمول.

ليس القصد من هذا الكلام التشكيك في ما يرد من أرقام، وليس من المتوقع أن تتغير نتيجة المقارنة؛ لأن الفروقات كبيرة والفجوة هائلة.

ولكن يظل التساؤل مشروعاً حول كيفية الوصول إلى هذه الأرقام، ومن الذي يقوم بها ويتبناها! وهذا يفرض البحث الحثيث عن دورنا وخبراتنا وإنجازاتنا في هذا المجال محلياً وعربياً؛ ماذا ننتظر؟! وما الذي يلزم؟!

إن الجهد في هذا المجال، عدا عن كونه مشكوراً ومطلوباً، فهو هام وضروري، ويفترض أن يكون مشروعاً ثقافياً حقيقياً دائماً تقوم به جهة أو جهات ثقافية أو اختصاصية في مجال الإحصاء، أو عبر تعاون أكثر من جهة وفي أكثر من حيّز. ومن الهام والضروري أن تعرض النتائج على الملأ، وتتم مناقشتها ودراستها، وتدور حوارات حول ما تبيّنه من وقائع أقرب إلى الواقع أو الحقيقة. إنها مهمة ثقافية وبالتالي وطنية وقومية بامتياز. ويمكن عندئذٍ أن نقارن ما خلصنا

إلى استنتاجه بما لدى الآخرين من أرقام وبيانـات... دون أن ننتظر معرفة أرقامنا وإحصائياتنا وأحوالنا من الجهات الأخرى. ■

مفهوم التأثير
في الأدب المقارن

د. خليل الموسى

-1-

الأدب المقارن Littérature Comparée مصطلح ناقص وضروري معاً، فهو ناقص، لأنّ كلمة «أدب» تعني الإبداع والخلق، ويراد من الأدب المقارن لونٌ من الدراسات الأدبية، ولذلك فإنّ الأقرب إلى التسمية «دراسات الأدب المقارن» أو «الآداب الحديثة المقارنة»، أو «تاريخ الآداب المقارن»...الخ[1]، وهو ضروري، لأنّه أكثر اختصاراً وشهرةً من المصطلحات المقترحة التي لم تستطع زحزحة هذا المصطلح هنا أو هناك في بلدان العالم.

والأدب المقارن علم فرنسي في جزئه الأكبر كما يذهب إلى ذلك بول فان تيغم[2]، والمقارنة تعني تقريب الأحداث المقتبسة من جماعات مختلفة وبعيدة غالباً، لتستخرج منها قواعد عامة[3]، و «هو تاريخ العلاقات الدولية. وعلى الباحث المقارني أن يتوقف عند الحدود اللغوية أو

الوطنيــة، وأن يراقــب تبــادل الموضــوعات، والأفكــار، والكتــب أو الإحساسات بين أدبين أو أكثر»[4].

تبيّن تعريفات الأدب المقارن في المدرسة الفرنسية، وبخاصة ذات الاتجاه التاريخي التي تكاد تكون تعريفاً واحداً، أنّ الدراسة المقارنة ترتكز على المنهج التاريخي في البحث، ويُلحق أعلامُها الأدب المقارن بالتاريخ الأدبي، فهو فرع من فروعه الكثيرة، فالمعرفة التاريخية شرط من شروط المقارنة، ولذلك أولى هؤلاء تاريخ الأدب المقارن أهمية فوق أهمية النقد الأدبي المقارن والدلالات الجمالية، وهذا ما ذهب إليه فان تيغم صراحة: ومجمل القول، إنّ لفظة «المقارنة» يجب أن تُعرّى من كلّ معنى جمالي، وأن تأخذ معنىً تاريخيّاً فقط، وأنّ الوقوف على أوجه الشبه والخلافات من خلال كتابين اثنين أو أكثر أو من المشاهد والمواضيع، في لغات مختلفة، ليس سوى نقطة انطلاق ضرورية من شأنها أن تسمح باكتشاف بواعث التأثير وآثار الاقتباس.. الخ.. وبالتالي الشرح الجزئي لمؤلَّفٍ بمؤلَّف آخر»[5].

لا يخلو أيُّ تصوّر للأدب أو أيّ منهج من بعض الثغر، لأنّ المعرفة المطلقة أمر متعذّر، ثمّ إنّ أيّ معرفة مرتبطة بظروفها التاريخية والمكانية، ولذلك كان إهمالُ الجانب الجمالي في المدرسة الفرنسية وهي تصنع أسس الأدب المقارن ثغرةً عبر منها فيما بعد أعلامُ المدرسة الأمريكية، ثمّ مال إليهم الفرنسي «رينيه إيتامبل» (René Etiemble) في كتابه (Comparaison N est pas Raison) ، ثم تلاه الفرنسيان (Claude Pichois) و (André – (Michel Rousseau في كتابهما المشترك (la littérature comparée)، ثمّ اشترك معهما (Pierre brunel) فأصدروا في سنة 1983 كتابهم (Quest – (ce que la littérature comperée) وكان هذا الخروج سهلاً، ولا سيّما في الستينيات وما بعدها في إثر انتشار المدارس النقدية الجديدة

في العالم، وتراجع المنهج التاريخي في دراسة الأدب في فرنسا نفسها، وقيام المناهج النصيّة والقرائية.

وتحتلّ المعرفة التاريخية ركناً هامّاً في دراسة التأثير (influence)، فهي وسيلة لكشف الصلات الثنائية في الأدب، والتأثير هو الأساس الذي تُبنى عليه وظيفةُ هذا النوع من الدراسات الأدبية، وتشترط المدرسة الفرنسية المبادلات الأدبية بين أدبين من لغتين مختلفتين، ولذلك هي تلجأ إلى دراسة المصادر والوسطاء لمعرفة هذه الصلات.

يحدّد أعلام المدرسة الفرنسية في دراسة الأدب المقارن الأدب القومي على أسس لغوية، فاختلاف اللغة شرط في المقارنة، والحدود اللغوية هي المعترف عليها في قوانين الباحث، ولذلك لا يدخل في مجال المقارنة الانتماء السياسي أو الجنسي أو سوى ذلك، فالأدب الفرنسي هو كل ما هو مكتوب باللغة الفرنسية، سواء كان كاتبه فرنسيَّاً أم غير فرنسي، وكذا شأن اللغات الأخرى، ولذلك ليس للشعوب التي ليس لها لغة قومية أدب قومي، فهي تتحدّث بلغة مستعارة، كما هي الحالة في سويسرا التي تتحدث ثلاث لغات، ولذلك هناك أدب سويسري فرنسي، وأدب سويسري ألماني، وأدب سويسري إيطالي، ومع ذلك فإنّ القاعدة اللغوية في تحديد الأدب القومي تواجه عدداً من المشكلات، وذلك حين تمتدّ اللغة السائدة في بلد من البلدان إلى ما وراء الحدود السياسية، كأن يكون الأديب مزدوجَ اللغة، كما هي الحالة عند جبران خليل جبران فيما كتبه باللغة الإنكليزية، أو جورج شحادة فيما كتبه بالفرنسية، أو كأن تتكلّم أمّة لغة أمّة أخرى قريبة منها جغرافياً، كما هي الحالة عند الكتاب السويسريين والنمساويين، أو كأن تتكلّم أمّة لغة أمة أخرى بعيدة عنها جغرافيَّاً، كما هي الحالة في أدب الولايات الأمريكية المتحدة أو استراليا أو قسم من كندا يتكلّم الإنكليزية، وكما هي الحالة في أدب أمريكا اللاتينية الإسباني أو البرتغالي أو ما شابه ذلك(6).

يتوقّف دارس الأدب المقارن عند المصادر أوّلاً، وهي ما يؤثّر تأثيراً مباشراً في خيال الكاتب، كما هي الحالة في الأسفار والرحلات التي قام بها هذا الأديب أو ذاك إلى بلد من البلدان، والأمثلة على ذلك كثيرة، فمدام دي ستايل في ألمانيا، وفولتير في بريطانيا، ولامارتين في لبنان والشرق، وفلوبير في مصر، ورفاعة الطهطاوي في باريس، وأحمد فارس الشدياق في مالطة وأوروبة، وأحمد شوقي في الأندلس، ولكلٍّ من هؤلاء إنتاج أدبي هام يقوم على المشاهدة والوصف الدقيق، ولكنّه لا يخلو من الإحساسات والمواقف الشخصية والقومية، ومن المصادر أيضاً معرفة اللغات والآداب الأجنبية، وبخاصة إذا كان المصدر المشعّ يمتلك قوّة فاعلة، كما هي الحالة مثلاً في تأثيرات كتاب «ألف ليلة وليلة» في الأدب الفرنسي، وهذا ما اعترف به أحد دارسي الأدب المقارن إذ يقول: «إنّ المصدر الأدبي الشرقي الأوّل الفاعل حقّاً هو الترجمة التي قام بها أنطوان غالان لـ «ألف ليلة وليلة» (1704– 1717)، وقد أحدث هذا المؤلَّف تجديداً مذهلاً في المناخ النفسي والقصة الدينية والأسلوب الجديد»[7].

ويستطيع الباحث أن يلاحظ بكلّ سهولة تأثيرات الشاعر الفرنسي ألفريد دي موسيه بالشاعر خليل مطران، وبخاصة في موضوع البغي الفاضلة بين قصيدة Rolla لموسيه وقصيدة «الجنين الشهيد» لمطران، وثمة اعتراف شعري بمعرفة مطران لشعر موسيه وتأثره به، فقد أهدى مطران نسخةً من ديوان الشاعر الفرنسي لصبية حسناء مثقّفة، وكتب على الصحيفة الأولى موجز ترجمة الرجل بهذه الأبيات:

عاش هذا الفتَى مُحِبَّاً شَقِيَّا ... وقضَى نَحْبَهُ مُحِبَّاً شَقِيَّا
وَبَكَى دَمْعَ عَيْنَيْهِ في سُطَورٍ ... جَعَلَتْهُ على المَدَى مَبْكِيَّا
مُنْشِدٌ لِلْغَرَام لم يَشْدُ إلاّ ... كانَ إنشادُهُ نُوَاحاً شَجِيَّا

شَـــاعِرٌ كـــانَ عُمْـرُهُ بَيْـتَ تَشْـبِيبٍ وكـــانَ الأنِـينُ فيـــهِ الرَّوِيَّــا

فَاقْرَئِي شَرْحَ حَالِـهِ وَاعْجَبـي مِـــــــــــــــــنْ | ذَلِكَ القَلْبِ كيفَ بـاتَ خَلِيَّا

إنَّ فــي نَظْمِــهِ لَحِسَّـاً لَطِيفـاً | بَـاقِيــاً مِنْـــهُ فـــي السُّــطَورِ خَفِيَّـــــــــــــــــــا

فَـاذْرِفي دَمْعَـةً عليـهِ تُعِيـدِي | وَرَقَ الطَرْسِ بِالْحَيَـاةِ نَـدِيَّا

وَتُثِيـرِي مـن رُوحِـهِ نَسَـمَاتٍ | وتُفِيحِـــي مِنْهَـــا عَبِيـــراً ذَكِيَّـــــــــــــــــا(8)

كما يستطيع الباحث أن يتوقف عند اعتراف عباس محمود العقاد بتأثر جماعة الديوان بالأفكار الأوروبية بعامة، وبالنقد الرومانسي الإنكليزي بخاصة، فقال: «وأما الروح فالجيل الناشئ بعد شوقي كان وليد مدرسة لا شَبَهَ بينها وبين من سبقها في تاريخ الأدب العربي الحديث، فهي مدرسة أوغلت في القراءة الإنجليزية ولم تقصر قراءتها على أطراف من الأدب الفرنسي كما كان يغلب على أدباء الشرق الناشئين في أواخر القرن الغابر، وهي على إيغالها في قراءة الأدباء والشعراء الإنجليز لم تنسَ الألمان والطليان والروس والأسبان واليونان واللاتين الأقدمين، ولعلّها استفادت من النقد الإنجليزي فوق فائدتها من الشعر وفنون الكتابة الأخرى، ولا أُخطئ إذا قلت إنّ هازلت هو إمام هذه المدرسة كلّها في النقد، لأنّه هو الذي هداها إلى معاني الشعر والفنون وأغراض الكتابة ومواضع المقارنة والاستشهاد»(9).

ولا يعني ما تقدّم أنّ جماعة الديوان كانت تُعيد ما قاله أو أبدعه الغربيون، ولكنّه التأثر الإيجابي الذي يدفع المتأثر إلى الاهتداء فالإبداع

ضمن مجال اللغة التي يكتب بها، وهذا ما يفسّره العقاد بقوله: «والواقع أنّ هذه المدرسة المصرية ليست مقلّدة للأدب الإنجليزي ولكنّها مستفيدة منه مهتدية بضيائه، ولها بعد ذلك رأيها في كلِّ أديب من الإنجليز كما تقدِّره هي لا كما يقدّره أبناء بلده، وهذا هو المطلوب من الفائدة الأدبية التي تستحقّ اسم الفائدة»[10].

كما يقف دارس الأدب المقارن عند الوسطاء ثانياً، وهم يؤثّرون تأثيراً لا مباشراً في خيال الكاتب، فأدب الأسفار والرحلات مصدر بالنسبة لمن قام بهذه الرحلة (لامارتين دي ستايل ـ الشدياق ـ الطهطاوي... الخ)، وهو وسيط لقارئ هذه الرحلات فيما بعد من بني قومه، وقد يكون الوسيط فرداً أو جماعة أو مؤسّسة، فمدام دي ستايل وسيط لنشر الثقافة الألمانية باللغة الفرنسية، وفولتير أطلع الفرنسيين في «الرسائل الفلسفية» على إنكلترة، وهذا ما فعله الطهطاوي والشدياق وعلي مبارك، والوسيط الاجتماعي يتمثّل في عدد من التجليات، كالنوادي والصالونات الأدبية، والمؤسسات، كالمجلاّت والصحف ودور النشر التي تؤدي دوراً هامّاً في هذا المجال، فقد نقلت «دار الآداب»، مثلاً، معظم الفكر الوجودي وأدبه من الفرنسية إلى العربية. أما الترجمة فهي تؤدي دور الوسيط الأكبر في هذا المجال، وبخاصة لمن لا يجيد اللغات التي كتبت بها الأعمال الهامة، وأثر الترجمة اليوم لا يُقاس بما مضى، فهي على قدم وساق من اللغات جميعها إلى اللغات بعامة، واللغة العربية بخاصة.

ويتوصل المرء أخيراً إلى أهمّ شرط من شروط المدرسة الفرنسية في المقارنة، وهو الاتصال والتأثير، وهذا يتوقّف على صلة تاريخية بين طرفين: مرسل ومتلقٍّ، وهما طرفان مختلفان لغةً بالضرورة، كما أنّ أحدهما سابق على الآخر، وهما متصلان، ومن هنا تكون الصلة سببية، فللأول فاعلية ما في وجود الآخر، أو هو على الأقل عامل في وجوده، وينبغي ألا تُفهم هذه الصلة، في المجال الإبداعي، بأنّها متطابقة كلّ

التطابق مع علم الوراثة في الكائنات الحيّة من إنسان وحيوان ونبات، فالبذرة هنا تُنتج بذوراً متشابهة، ولكنّ الإنتاج في الأدب والإبداع غير ذلك لاختلاف طبيعة اللغات والمناخات والهويّات، فقد يقتصر عمل المؤثر في المتلقّي على تفجير مكامن الإبداع في النفس الإنسانية مع احتفاظها باستقلالها، فشيوع موضوع من الموضوعات في مرحلة من المراحل لا يأتي عفو الخاطر، وإنّما ينبغي أن تكون هناك صلات سببية أفضت إلى ذلك، فموضوع «البغي الفاضلة» في الأدب الفرنسي وانتقاله من لغة إلى أخرى يتطلّب من باحث الأدب المقارن أن يبحث في المصادر والمؤثرات سواء أكانت مباشرة أم لا مباشرة، وكذا شأن الأساليب والأجناس الأدبية والإحساسات والأفكار... الخ(11).

إنّ لدراسة التأثيرات والصلات السببية ضمن المعرفة التاريخية أهمية كبرى في منهج المدرسة الفرنسية التي تشترط المبادلات بين أدبين من لغتين مختلفتين، فإذا اتسع المجال خارج نطاقهما، ليشمل آداباً مختلفة ولغات أخرى، فإنَّ هذه المدرسة تُخرج هذا النوع من الدراسات من مجال الأدب المقارن إلى مجال الأدب العام littérature générale ، وهذا ما فعله بعض دارسي الأدب المقارن في العالم العربي، وفي مقدمتهم الدكتور محمد غنيمي هلال (1916– 1968) المتتلمذ على المدرسة الفرنسية(*) في كتابه الرائد «الأدب المقارن»(12).

وتزداد أهمية الاتصالات ودورها في عملية التأثير - رغم وجود معارضين لمقولة التأثيرات الأدبية- في زمننا هذا، فقد تطوّرت وسائل الاتصال تطوّراً هائلاً، وقد ولّى إلى غير رجعة عصر العزلة الذي شهدته ألمانيا في عصر هتلر أو الاتحاد السوفياتي في عصر ستالين وجدانوف، وحلّ عصر التلفاز والأقنية الفضائية والحاسوب والأنترنت وسواها، وتغيّرت وسائل الاتصال ووسطاؤه، وتطوّرت الأساليب والتقانات، وصار الآخر يأتي إليك ويسكن معك في منزلك شئت أم أبيت،

ولذلك نتناول مفهوم التأثير وصوره ومجالاته بصفته بحثاً مستقلاً قائماً بذاته.

- 2 -

يمكننا أن نتوقف هنا عند مجالات الاتصال والتأثيرات الأدبية، وأهمّها:

أـ دراسة الميثات الأدبية: إنّ انتقال الميثة من مكان إلى آخر كان سريعاً في الحياة القديمة عند الشعوب عبادةً أو غير ذلك، ويكفي أن نذكر هنا بأنّ الشعوب التي كانت تنتقل من مكان إلى آخر بسبب الحروب أو التجارة أو البحث عن مكان أكثر خصوبة أو أيّ سبب آخر كانت تحمل معها آلهتها وعقائدها لتحتفظ بها لنفسها أو لتنشرها بين الشعوب الأخرى، وقد تختلف أسماء هذه الميثات، ولكنّ مضموناتها وأحداثها تكاد تكون واحدة، وبخاصة في حوض البحر الأبيض المتوسط، ففي شخصية (آخيل) بطل الإلياذة صفات من شخصية (جلجامش) بطل الملحمة المسماة باسمه، وأهمّها أنّ هذه الشخصية وتلك تحتويان على عناصر إلهية وبشرية في آنٍ معاً، ولذلك هما محكومتان بالموت من خلال العنصر البشري، ولذلك كانت هذه الميثات ذاهبة آيبة في حركة نسيجية متداخلة، وقد عرف الأدب العربي الحديث تحوّلات سريعة مع الميثات المحلية (عشتار ـ تموز ـ بعل ـ الفينيق...الخ) والوافدة (برومثيوس ـ سيزيف ـ بيغماليون ـ أوديب... الخ)، ولذلك يستطيع دارس الأدب المقارن أن يتوقف، مثلاً، عند ميثة بروميثيوس أو سيزيف أو سبارتاكوس أو سواها من الميثات الإغريقية الكثيرة التي أصبحت مكوّناً من مكوّنات الشعر العربي المعاصر، وبخاصة في بعض قصائد السياب (سربروس في بابل ـ المومس العمياء) والبياتي وأدونيس وأمل دنقل (كلمات سبارتاكوس الأخيرة)، وهي ميثات نشأت ونضجت في الفكر الإغريقي، ثمَّ انتقلت إلينا في العصر الحديث بوساطة عمليات المثاقفة،

كما يستطيع دارس الأدب المقارن أن يتوقف عند بعض الميثات الإغريقية التي غدت مكوّناً من مكونات الجنس الروائي أو المسرحي، كما فعل توفيق الحكيم في مسرحيتيه «أوديب» و «بيجماليون»، والمهمّ أن يتبيّن الدارس ملامح صورة هذه الميثة أو تلك في مصادرها، ليتبيّن بعد ذلك التحوّلات التي طرأت عليها حين انتقلت من بيئتها إلى بيئة الأدب العربي شعره ونثره، لاختلاف طبيعة اللغتين أو البيئتين أو العصرين أو الأديبين، فإذا حاولنا أن نتبيّن ملامح بيغماليون وغالاتيا في الميثة الإغريقية، ثمّ نتأمل هذه الملامح في قصيدة «التمثال» لعلي محمود طه وجدنا بوناً شاسعاً بينهما، لأنّ الشاعر كان ذا اتجاه رومانسي قوّي هيمن على طبيعة قصيدته، فتغيّرت ملامح غالاتيا ونهاية القصيدة.. الخ، ومثل ذلك كثير في الشعر والنثر، مما يدعو الدارس إلى أن يرصد عملية التلقي الأدبي ويبيّن مجالات الإبداع والتأصيل أو المحاكاة والتقليد والتبعية حسب قدرة هذا الأديب أو ذاك على التفاعل مع الميثة الوافدة وتوظيفها وتأصيلها في النّص الجديد بعد هجرتها من حقلها المعرفي الأول. ودراسة الميثات قريبة من دراسة الموضوعات، أو هي منها.

ب ـــ دراسة الموضوعات الأدبية (Thématologie): إنّ انتقال الموضوعات الأدبية بين لغتين لا يقلّ أهمية عن انتقال الميثات الأدبية، بل إنّ الميثات تُعَدّ جزءاً من هذه الموضوعات، وقد تُدرج ضمنها، وإن كانت الميثات تتمتّع بخصوصية قومية أحياناً، ويكون هذا الانتقال بوساطة الاتصالات مرّة أو نتيجة للتشابه، ولكنّ الانتقال بالاتصال هو ما يعنينا في مجالات التأثير في مدرسة الأدب المقارن الفرنسية.

وثمة خلاف أيضاً بين أقطاب مدرسة الأدب المقارن حول دراسة تاريخ الموضوعات في المدرسة الفرنسية نفسها، فيرى بعضهم، ومنهم روّاد المدرسة الفرنسية، كبلدنسبرجيه وبول هازار أنّ هذه الدراسة تُعنى بمادة الأدب أكثر من عنايتها بالأدب نفسه، ولكنّ بول فان تيغيم وغويار

يريان أنّ هذه الدراسة تكشف أيضاً عن الصلات بين اللغات والأمم، فالموضوعات تنتقل من لغة إلى أخرى، وهي ذات بداية محدّدة، وبخاصة في الموضوعات التاريخية التي ترتبط بمكان وقع فيه الحدث، فقصة «عنترة»، مثلاً، عربية، ولكنّها انتقلت إلى الأدب الفرنسي سنة 1898م، وقد نظمها الشاعر اللبناني الأصل شكري غانم (1861- 1932م)، وهو أحد رجالات النهضة القومية وأحد دعاتها، وكان نائباً لرئيس مؤتمر باريس 1913، وهو في الوقت ذاته من كبار رجال الأدب في فرنسا، ولكن المسرحية لم تُنشر وتمثّل إلاّ في عام 1910، وقد قُدّمت على مسرح في باريس، ولاقت رواجاً كبيراً، وكان لها من بعد في المحافل الأدبية والفنيّة وقع كبير(13).

ويمكننا أن نتوقف، في مقابل ذلك، عند موضوع «كليوباترا» في الآداب الأوروبية ومسرحية أحمد شوقي التي تحمل العنوان ذاته، فالموضوع تاريخيّ، وقد تناوله الكتّاب والشعراء في مختلف الآداب الأوروبية، وله شهرة في العالم بعامة وفي مصر بخاصة لاتصاله بالتاريخ المصري، وقد تناوله شكسبير من حيث صلة كليوباترا بأنطونيو في مسرحيته «أنطونيو وكليوباترا» وله يرجع الفضل في إذاعة هذا الموضوع في الآداب الأوروبية، وقد أفرد الدكتور عبد الحكيم حسّان دراسة خاصة مستقلة بعنوان «أنطونيو وكليوباترا» لبيان الصلة بين شكسبير وشوقي في مسرحيته «مصرع كليوباترا»، فتوقف عند صلة المسرحية بالتاريخ، ثمّ توقّف عند مسرحية شكسبير واعتماده على عدد من المصادر التاريخية والأعمال الأدبية التي تناولت هذا الموضوع قبله، ليحلّل ـ بعد ذلك ـ تصويره للشخصيات والشكل الدرامي في عمله، ثم ليبيّن اتصال أحمد شوقي بعمل شكسبير، وبخاصة أنّه شاعر عالمي وأنَّ شوقيّاً عاش فترة في أوروبة واطلع على أعمال شكسبير وسواه، ثمّ يتوقف ـ بعد ذلك ـ عند مسرحية أحمد شوقي ومصادره في هذه

المسرحية وتصويره لشخصياتها وموقفه منها مخالفةً أو اتفاقاً مع موقف شكسبير، وينتهي إلى الحديث عن الشكل الدرامي في هذه المسرحية(14)، ويعدّ منهج عبد الحكيم حسّان في هذه الدراسة من صميم مدرسة الأدب المقارن الفرنسية في مفهوم التأثير والمنهج التاريخي، وإن كان شوقي قد غيَّر طبيعة صورة كليوباترا على ما هي عليه في الآداب الأوروبية، لانطلاقه من بيئة ثقافية مختلفة، وكان يراعي أنّه يقدِّم هذه المسرحية إلى جمهور عربيّ من جهة، ولتقرّبه من البلاط الخديوي من جهة أخرى.

ج ــ دراسة الأفكار: إنّ دراسة الأفكار أقرب إلى الفلسفة منها إلى الأدب، ومع ذلك فإنّ للأفكار سرعة الانتشار والتنقّل بين الفلسفة والأدب والحقول الأخرى، أو التنقّل من مكان إلى مكان وزمان إلى زمان، ويستطيع الدارس في الأدب المقارن أن يتوقف عند أثر جان جاك روسو في الفكر والأدب الأوروبيين، أو يتوقّف عند أثر الوجودية الفرنسية في الرواية العربية، وبخاصة أنّ لمجلة «الآداب» البيروتية ولصاحبها سهيل إدريس صاحب دار الآداب للنشر دوراً كبيراً في تعريف القارئ العربي بها.

ويمكن للدارس أن يتوقف عند الأفكار الدينية وصورها وتنقلاتها بين الشعوب والآداب، وهذا ما فعله الدكتور داود سلوم في الفصل الخامس من الباب الثاني إذ وقف عند أثر قصة المعراج والثقافة الشرقية في ملحمة دانتي، فوقف أولاً عند النزول إلى العالم الآخر في ملحمة جلجامش، ثم وقف عند الأثر الإسلامي العام الذي كان دليل دانتي إلى ذلك العالم، فضلاً عن أثر التصوف الإسلامي والأثر التاريخي(15)، كما يستطيع الدارس أن يتوقف عند الأفكار الفلسفية (ليبرالية ـ وجودية ـ ماركسية.. الخ)، أو الأفكار الفنيّة (الكلاسيكية ـ الرومانسية ـ الرمزية... الخ).

د ــ الإحساسات والمواقف: هي مجال آخر من مجالات الاتصال الأدبي والتأثيرات في الأدب المقارن، صحيح أنّ الإحساسات البشرية

متشابهة حسب الظروف التي تنتجها، كالحزن بعد وفاة عزيز، والفرح بعد عمل سعيد، والألم مع الأوجاع، ولكنّ الصحيح أيضاً أنّ حركة الإحساسات وتحوّلاتها تنتقل هي الأخرى، وتتحرّك ضمن التأثيرات، كأثر الإحساس بالإباء والشرف بين مسرحيتي «السيد» (1636م) لكورنيي و «مجنون ليلى» لشوقي، فالإحساس العظيم بالحبّ بين بطلي «السيد» يقابله إحساس عظيم بالحبّ بين بطلي «مجنون ليلى»، ولكنّ الموقف من الواجب والشرف هو الذي يقف عائقاً، في البداية على الأقل، من زواج البطلين في مسرحية كورنيي، لأنّ فريدريك قام بقتل والد خطيبته بعد أن أهان والده، فاتخذت موقفاً برفض الزواج منه بالرغم من حبّها العظيم له، وهذا ما فعلته ليلى إذ وقفت إلى جانب التقاليد والعادات ورفضت الزواج من قيس الذي تحبّه، واختارت ورداً الثقفي زوجاً، لأنّ قيساً تغزّل بها بين القبائل، وكانت العرب لا تزوّج بناتها ممن يُشَهِّر بهنّ[16]، ولا شكّ في أنّ شوقيّاً قد ترسَّم في هذه المسرحية الشعرية مسرحية كورنيي المذكورة، وكان يسير على هديها في الإحساسات والمواقف.

هـ ـ النماذج البشرية: حقل غنيّ من حقول الاتصالات الأدبية، وبخاصة إذا كان ثمة ما يُثبت هذه الاتصالات، كما هي الحالة في أدبنا العربي الحديث المتصل بالأدب الفرنسي، كما في مسرحية «البخيل» لموليير، وهي مسرحية ذات شهرة عالمية، وقد كان لها السبق في المسرحية العربية الحديثة، فأوّل مسرحية عربية كانت «البخيل» 1847م لمارون النقاش الذي اقتبس مسرحية موليير، وحاول أن يقوم بعملية التأصيل، فأطلق على بطله اسماً عربيّاً، هو «قراد» ليكون نـدّاً لهارباغون بطل مسرحية L' avare ، وغيّر المكان، وأعاد صياغة طبيعة الشخصيات خالعاً عليها سمات عربية، وقد وعى النقّاش طبيعة الفروق بين المجتمع الأوروبي الذي أنتج وتلقّى مسرحية موليير، والمجتمع العربي الذي لم يعرف المسرح من قبل، وقد تجلّى هذا الفهم في خطبته

الشهيرة التي تلاها عند تقديمه المسرحية على الحضور في منزله في بيروت[17].

ونموذج المرأة الملاك أو البغي الفاضلة في الشعر الرومانسي العربي، مثال آخر على الاتصالات الأدبية بين الشعر الفرنسي والشعر العربي[18]، فقد بدأت صورة هذه المرأة تتجلّى في رواية ومسرحية «غادة الكاميليا» لإسكندر ديما الابن، ومسرحية «ماريون دي لورم» لفكتور هوغو، وقصيدة «رولا» لألفريد دي موسيه التي انتقلت إلى الشعر العربي الحديث، بدءاً من قصيدة «الجنين الشهيد» لمطران وقصيدتي «المرأة السّاقطة» و «إلى بغي» لنقولا رزق الله، وقصيدتي «بنت الرصيف» و «الريال الزائف» لطانيوس عبده إلى قصيدة «الريال المزيف» للأخطل الصغير، وقصائد جماعة أبولو، فيما بعد، في هذا الموضوع، ومنهم محمود حسن إسماعيل وصالح جودت، وفؤاد بليبل، إلى قصيدة «المومس العمياء» لبدر شاكر السياب.

ويستطيع دارس الأدب المقارن أن يتوقّف عند نماذج اجتماعية، كشخصية «الستّ هدى» لشوقي، أو شخصية «دون جوان» أو «كازانوفا»، وسواها من النماذج التي تنتجها المخيلة الأدبية في هذه اللغة أو تلك، كما يستطيع أن يتوقّف عند نماذج من الشخصيات الدينية، كشخصية الشيطان عند ملتون في «الفردوس المفقود» وبايرون ودي فيني والعقاد في «ترجمة شيطان»، وشخصيات أسطورية وتاريخية أو سواها.

و- الأجناس الأدبية: هي قوالب فنيّة نظر إليها النقد القديم على أنّها ثابتة، وأقام بينها تخوماً في كتاب «فنّ الشعر» لأرسطو، فالملحمة غير التراجيديا، وهي غير الكوميديا والشعر الغنائي، ولذلك قسّم النقاد القدماء الشعر إلى ثلاثة أجناس: الشعر الملحمي - الشعر الدرامي - الشعر الغنائي، ولكنّ النقد المعاصر ذهب إلى الأجناسية (تداخل الأجناس الأدبية)، فهي تقبل التطوّر والنمو والتداخل والتفاعل والتوالد[19]، وقد

كانت المسرحية شعراً إلى بدايات العصر الرومانسي، ثمّ بدأت تتحوّل إلى النثر، ثمّ تحوّلت الملحمة إلى رواية، وأصابها تحوّلات خطيرة وأحداثها وشخصياتها قبل أن تصبح رواية.

والاتصالات في الأجناس الأدبية عظيمة جدّاً، فقد انتقلت المسرحية شعريَّةً ونثرية إلى أدبنا في العصر الحديث، وكذا شأن القصة القصيرة والرواية[20]، ولم يخلُ أدبنا الحديث من محاولات ملحمية شعرية بدءاً بـ «إلياذة هوميروس» لسليمان البستاني إلى «الإلياذة الإسلامية» لأحمد محرّم، و «على بساط الريح»، لفوزي المعلوف، و «عبقر» لشفيق المعلوف، و «عيد الغدير» و «عيد الرياض» لبولس سلامة وسواها.

ولا يعني ما تقدَّم أنّ الصلات الأدبية كانت تسير دائماً باتجاه واحد من الغرب إلى الشرق، وإنّما كان للعرب فتوحات في الأدب الأوروبي من حيث الأجناس الأدبية، فقد كان لرحلة القصة والحكايات العربية أثر في القصة الغربية، وبخاصة ما يُطلق عليه مصطلح «البيكارسك»، فللمصادر العربية (كليلة ودمنة- ألف ليلة وليلة- المقامات... الخ) دور في نشأة هذا الجنس الأدبي في الغرب، وإن حاول سعيد علوش أن يأخذ على الدراسات العربية المقارنة بهذا الصدد بعض المآخذ المنهجية[21].

ز- المذاهب الأدبية: تتجلّى الصلات والتأثيرات الأدبية بين الغرب والشرق العربي في أبهى صورها في المذاهب الأدبية التي انتقلت إلى الأدب العربي في القرن العشرين، وقد نشأت هذه المذاهب تحت تأثير عاملين: أولهما حركة إحياء التراث العربي ونشر روائعه الأدبية والعودة إلى الأدب العربي القديم للتعبير عن استقلال الشخصية القومية من جهة، وإحياء الأدب العريق من جهة أخرى، وهذا ما تجلّى في معظم شعر البارودي[22]، وأحمد شوقي وحافظ إبراهيم وأترابهم، فكانت الكلاسيكية والكلاسيكية الجديدة، وثانيهما التأثر بالآداب الغربية الحديثة في الرومانسية[23]، والرمزية[24]، والواقعية، والواقعية الجديدة، والسريالية، والوجودية، وسواها من المذاهب الأدبية المستحدثة، وقد تأثر الأدب

العربـي الحـديث شـعره ونثـره بهـا، وغـدت جـزءاً لا يتجـزّأ منـه بعـد محاولات التأصيل في الشعر والمسرحية والرواية والمقالة[25].

ح ـ التـأثيرات الأسلوبية: هـي تـأثيرات جزئيـة، لكنّها كثيرة وواضحة في الشعر العربـي المعاصر، كاقتباس صـورة من قصيدة لشاعر غربـي شـهير، مثـل صـورة «الرعـد العقـيم» فـي أعمـال ت. س. إليـوت، أو «الأرض اليبـاب» أو «الرجـال الجـوف»، أو صـورة الازدحـام وحشـود البشر التي تدور في حلقة فارغة وفقدان الصلات الإنسانية وأمثالها، وقد تجلّت هذه الصور الجديدة في الشعر العربي نتيجة للمثاقفة، وبخاصـة في أعمال السياب وحاوي ويوسف الخال وصلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطي حجازي ويوسف الصائغ ومحمود درويش وسواهم[26].

ط ـ التـأثيرات النظميـة: النظم عنصر من عناصر التعبير الشعري، وهو يقوم على الإيقاع، والإيقاع نسق من الأصوات المتكررة بشكلّ منغّم منظّم، سواءٌ أكـان ذلـك علـى صـورة شـعر الشـطرين أم كـان ذلـك علـى صورة النظام المقطعي أم شعر التفعيلة أم سوى ذلك، ولكنّ المهمّ في ذلك كلّه أن التحوّلات التاريخيـة لإيقاعيـة النظم لم تنبثق دفعة واحدة، وإنّما كانت التحولات الإيقاعية متزامنة مع إيقاعات الحياة والعصر من جهـة، ومتأثرة إلى حد بعيد بالاتصالات المختلفة بالغرب من جهة أخرى، وكان معظـم المجـدّدين مـن المطلعـين علـى الهندسـات النظميـة فـي الغـرب، فاستطاعوا أوّلاً أن يلغوا هيمنـة القصيدة الطويلـة ذات الشـطرين والقافيـة الواحدة، وأن يستبدلوا بها الشعر المرسل أو النظام المقطعي الذي ساد في دواوين شعراء الرابطة القلمية، وأن يمهدوا بقوّة لولادة شعر التفعيلـة فيمـا بعد؛ يقول أحد الدارسين: «ومن الأهميّة بمكـان أن تعرف إلـى أيّ مدى استغلّ الشعراء المهجريون الشكل المقطعي التقليدي الذي كـان معروفـاً في عصرهم، وطوّروه، وكيف أدّى ذلك إلـى تعبيد الطريق أمـام الشـعر الحرّ فـي الأدب العربـي الحديث. ويتعيّن علينـا حينئذ أن ننعم النظر فـي أهمّ الدواوين التـي أصـدرها أفضـل الشـعراء المهجـريين تمثـيلاً لمدرسـة

المهجر الشمالي، الذين تركوا أثراً لا ينكر في الشعر العربي الحديث، وهم جبران، وأبو ماضي، ورشيد أيوب، ونعيمة، ونسيب عريضة»[27].

لم يكن النظام المقطعي مقتصراً على جماعة المهجر الشمالي، وإنما انطلق إلى المهجر الجنوبي ولبنان وجماعة الديوان وجماعة أبولو بشكل خاص، كما لم يكن هذا النظام وحيداً في هذه التفاعلات والتحوّلات الإيقاعية، وإنّما رافقه في ذلك الشعر المرسل والشعر المنثور والنثر الشعري والمزدوجات والرباعيات والخماسيات، وهذا مهّد لولادة شعر التفعيلة، فيما بعد، يقول هذا الدارس: «بيد أنّ الجانب الإيجابي الأساسي في هذه الجهود أنّها شجعت الشعراء الآخرين على القيام بتجارب جديدة، وقادت إلى استخدام عدد غير منتظم من التفعيلات في الأبيات، وهي الوسيلة التي استطاعت إنتاج موسيقا جديدة، وقد استغلّها وطوّرها فيما بعد شعراء آخرون»[28].

ولكنّ من المؤكّد أنَّ الفاعلية في ولادة شعر التفعيلة ونشأته لم تكن وحيدة المصدر والاتجاه، فالشعر من الفنون ذات التطوّر البطيء، وبخاصة إذا كان كالشعر العربي الذي يتمتع بالقدم والعراقة، ولذلك كانت المصادر الفاعلة في التغيير في منتصف القرن العشرين مختلفة، فـ «لشعراء المهجر ومدرسة أبولو والشعراء الرومانسيين والرمزيين في سورية ولبنان أثر كبير في جيل الشعراء الشبان في أواخر الأربعينيات، هذا بالإضافة إلى التأثير المباشر للشعر والنقد في أوربا وأمريكا على هؤلاء الشعراء»[29].

وهكذا كان الخروج على نظام الشطرين إلى النظام المقطعي إلى شعر التفعيلة نتيجة لعوامل كثيرة، أهمّها الابتعاد عن الحشو والتحرّر من سلطة القافية الموحّدة لإبراز تنوّع أنغام القصيدة وأبعادها ومستوياتها، والابتعاد عن الرتوب في موسيقا الشطرين، وملاءمة الموضوعات الدرامية والسردية ذات البناء المتصاعد الهرمي التي بدأت تتجه إليها القصيدة للارتفاع والانخفاض والحدّة والتراخي واستخدام الصورة

استخداماً عضويّاً وظيفيّاً، وإدخال الحوار في بنية القصيدة إلى آخر ما تقتضيه طبيعة بنية كلِّ قصيدة على حدة.

-3-

يمكننا أن نقسّم صور التأثير بحسب نوعية الاتصال، وبحسب القدرة الإبداعية عند المتلقّي، وبحسب المرسِل، وبحسب اتجاه الموضوع.

أـ مفهوم التأثير بحسب نوعية الاتصال: نستطيع من خلال تقسيم صور التأثير بحسب نوعية الاتصال أن نجد التأثير المباشر والتأثير اللاّ مباشر، أو التأثير بالصوت والتأثير بالصدى في أدبنا العربي الحديث.

يتجلّى التأثير المباشر في الاتصال بالآداب الأخرى بلغاتها، وقد كان للدوريات دور فعّال في ذلك بدءاً من أواخر القرن التاسع عشر، كاتصال رفاعة الطهطاوي ونجيب الحداد وطانيوس عبده ونقولا رزق الله وغيرهم بالثقافة الفرنسية، واتصال جبران والريحاني والعقاد وعبد الرحمن شكري وأحمد زكي أبو شادي وسواهم بالثقافة الإنكليزية، وتتباين مدى استفادة هؤلاء وسواهم من الآداب الأخرى بقدر مواهبهم وتجاربهم وأصالتهم وسماتهم الشخصية من جهة، وتعلّقهم بتقاليدهم الثقافية من جهة أخرى.

ونضرب ثلاثة أمثلة على التأثير المباشر هنا، أولها الترجمة الشعرية، وقد تكون واضحة وصريحة، كما في ترجمات قصيدة «البحيرة» Le Lac الشعرية، وقد نظمها غير شاعر عربي، أو تكون واضحة وصريحة مرّة، واستلهامية مرّة أخرى، كما في ترجمات أسطورة «بيغماليون»، وثانيها الإحساسات، كالألم العبقري في الرومانسية، وهذا كثير في شعر دي موسيه ولامارتين وهوغو، وقد تجلّى في الشعر العربي الحديث في أعمال مطران وصلاح لبكي ونديم محمد وشعراء جماعة أبولو. أما

المثال الثالث فهو في نموذج المرأة البغي الفاضلة في قصائد بعض الشعراء الذين اتصلوا اتصالاً مباشراً بالشعر الرومانسي الفرنسي.

هذه ثلاثة أمثلة تجلّى فيها التأثر بالصوت تأثراً مباشراً، وهذا لا يعني –ولا سيّما في الشعر– أنّ الصوت الأول واضح ومهيمن في الصوت الثاني، ولكنّه يعني في حالات التلقي الإبداعي أنهما صوتان أخذ الثاني من الأول عنصراً، ثمّ هضمه وأضاف إليه من لغته وأسلوبه وإحساساته وتجربته ورؤاه عناصر، فحُمل هذا العنصر الغريب من بيئته إلى بيئة النص الجديد ضمن تداخلات وتفاعلات نصيّة، ولذلك كانت قصيدة «البحيرة» مختلفة في ترجماتها الشعرية، فهي عند نقولا فياض وشحادة اليازجي تتراوح بين كلاسيكية الشكل والمضمون الرومانسي، وهي تستلهم عند فياض نونية ابن زيدون، ويتداخل النصّ الشعري الجديد بنصوص شعرية عربية أخرى، حتى إنّه ليغدو غريباً عن النّص المترجَم، وهي تنتمي، عند إبراهيم ناجي وعلي محمود طه إلى النظام المقطعي إيقاعيَّاً والمدرسة الرومانسية التي اشتهرت بها جماعة أبولو لغةً، ولذلك كانت لكلّ قراءة شعرية إنتاجية لبحيرة لامارتين في الشعر العربي نكهة خاصة وأسلوب مختلف.

أما التأثر اللا مباشر (الصدى) فإننا نجده في الوساطات الإبداعية، ونقدّم مثالاً لتوضيحه من بعض شعر أبي القاسم الشابي في موضوع الغاب.

كان الشابي من أبرز الشعراء الرومانسيين العرب مع أنّه لم يكن يتقن لغةً أخرى غير العربية، وقد جاء في إحدى رسائله إلى صديقه محمد الحليوي: «نسيتُ أن أذكر لك أنّ ممّا طلبه منّي أبو شادي في رسالته الثانية أن أمدّه من حين لآخر ببعض الدراسات والأبحاث وعلى الخصوص في الأدب الفرنسي. فصاحبنا يعتقد أنّي أعرف الأدب الأجنبي

ولذلك يطلب منّي هذا الطلب. وإنّه ليحزّ في قلبي يا صديقي ويُدمي نفسي أن أعلم أنّني عاجز، عاجز، عاجز، وأنّني لا أستطيع أن أطير في عالم الأدب إلاّ بجناح واحد منتوف»[30].

لكنّ هذا النقص دفع الشابيّ إلى أن يقرأ المترجمات بنهم ووعي[31]، فاستفاد منها في تكوين ثقافته النقدية وملكته الإبداعية، وكان تأثير جبران فيه كبيراً[32]، كما تأثر بأدب المهجر[33]، وبالمدرسة الغربية الرومانسية[34]، وتأثّر بخليل مطران[35]، وبالعقاد[36] وسواهم، ولكنّ تأثره بكلّ هؤلاء لا يُخفي ما في شعره من أصالة دافقة وشاعرية متميّزة.

وحبّ الطبيعة والتغنّي بجمالها والالتجاء إليها من أهمّ سمات الرومانسية، وجان جاك روسّو عاشق الطبيعة كان يشعر أنّه مضطهد ممّن حوله، ففرّ من المجتمع الجديد وتعقيداته وزيفه إلى عالم الطبيعة البكر ببساطته وعفويته وأمنه، وهو يؤمن بأنّ الإنسان ولد خيّراً، ولكنّ المجتمع أفسده، وعليه أن يعود إلى براءته وعفويته وصفائه الأوّل، ولا يتمّ له ذلك إلاّ بعودته إلى أحضان الطبيعة.

لقيت أفكار روسو والرومانسيين في الطبيعة صداها في نفس جبران الذي تألّم هو الآخر ممّا لاقاه من المجتمع، فتعلّق بالطبيعة بعامة وبالغاب رمز الطبيعة بخاصة، ولتعلّقه بالغاب عدد من العوامل، أهمّها حنينه الدائم إلى لبنان موطن الغابات، ولا سيّما في بلدته بشريّ، وحنينه الدائم إلى غابة مارسركيس فردوسه المفقود حيث اعتاد أن يجتمع بحَلا الظاهر وأختها، وكان اطلاعه المباشر على أعمال روسو ـ في أثناء إقامته في باريس ـ عاملاً في تشكيل حبّ الطبيعة في نفسه من جهة، وتشكيل صورة الغاب المثالية من جهة أخرى في شعره.

يقسم العالم في «المواكب» 1919م ـ النّص العربي الأول الذي أبرز صورة الغاب المثالية ـ إلى عالمين متناقضين: عالم المجتمع، وفيه عبودية الإنسان للإنسان والمال، وفيه الرياء وحقّ القوّة والحبّ المصطنع، وعالم الطبيعة المتمثّل في الغاب، وهو عالم الحريّة والصدق

والعدل والخلود، وهو عالم جبران الذي بناه من الأحلام والأضواء الروحية.

إنّ هجرة جبران من العالم الأوّل إلى العالم الثاني هي هجرة من المكان إلى اللاّ مكان ومن الزمني إلى اللاّ زمني، ولذلك كان الغاب مسرحاً للسعادة اللاَّ زمانية ويوتوبيا الخلود وصورة للمطلق واللاّ محدود، ويخرج فيه الإنسان من عالم الثنائيات إلى عالم الطمأنينة، ومن عالم التوتر والقلق والصراع إلى عالم الهدوء والموسيقا، ومن عالم الماديات إلى عالم الروح، حيث لا موت ولا قبور، وحيث الربيع الدائم والسّرور الأبدي:

لـيس فـي الغابـاتِ مـوتٌ   لا ولا فيهـا القبـورْ

فـإذا نيسـانُ ولّـى   لـم يمـتْ معـهُ السّـرورْ

إنّ هـولَ المـوتِ وَهْـمٌ   ينثنـي طـيَّ الصُّـدُورْ

فالـذي عـاشَ ربيعـاً   كالـذي عـاش الـدّهورْ(37)

قد كان جبران يصدر في تشكيل صورة الغاب عن خلفية ثقافية شاملة، فوراء هذه الصورة فلسفات الشرق والغرب، وثقافة أدبية وفنيّة واسعة، وتجربة عميقة، وموهبة نادرة، ولذلك كانت صورة الغاب في قصيدته الطويلة هذه نموذجاً ورمزاً في الشعر المهجري للطبيعة البكر.

وغاب الشابي صورة عن غاب جبران، فهو عالم مثاليّ داخليّ صوفيّ، وهو بديل من الواقع، هو المكان الذي يخلو من المنغّصات والصراع وعالم الثنائيات، وهو اللاّ مكان الذي انتقلت صورته إلى معظم

شعر الطبيعة عند الشابي، ولذلك يصوّر غابه خالياً من أنفاس الذئاب والثعالب والقيود، وليس فيه سوى الأزاهير والأعشاب العذبة وأناشيد النحل، وإذا كان جبران قد سبق الآخرين إلى غابه، فتحدَّث لهم عن الاستحمام بالعطر والتنشّف بالنور فإنَّ الشابيّ أيضاً لم يجد الوقت الكافي ليسوق شياهه إلى غابه أو ينتظرها، ولكنّه سبقها إليه، ثمّ دعاها إلى أن تتبعه لتحيا في سعادة غامرة شبيهة بسعادته الأبدية:

واتبعِيني يا شِياهي، بينَ أسْرَابِ الطيورْ
وامْلَئِي الوادِي ثُغَاءً، ومُرَاحاً وحُبُورْ
واسْمَعِي هَمْسَ السَّوَاقي، وانْشَقِي عِطْرَ الزُّهُورْ
وانْظرِي الوادي يُغَشيِّهِ الضبابُ المُسْتَنِيرْ(38).

ويمكننا أن نتوصّل ـ من خلال هذا التشابه في المضمون واللغة والوزن الواحد (مجزوء الرمل) والصور الجديدة ـ إلى أن نجد أن الطبيعة ـ ويمثّلها الغاب ـ عند روسّو والرومانسيين كانت المصدر الذي نهل منه جبران، فأبدع في قراءة الصوت، وأعاد صياغته وإنتاجه، وكانت قصيدته الطويلة «المواكب» نتيجة لهذه القراءة، وهي إنتاج مختلف عن إنتاج الرومانسيين الغربيين أنفسهم، فكان غاب جبران شرقيَّاً صوفيَّاً يعبّر عن نفسيته المتطلّعة إلى الانعتاق والتحرّر، وكان جبران المتلقي المبدع الذي حوّل التلقي إلى إرسال جديد، فكان مصدراً أو وسيطاً، بين الرومانسيين وفلسفاتهم وأدبهم والشعراء العرب في المهجر والوطن بعامة، والشابي الذي أعاد صياغة الصوت الصدى، فكان متلقّياً ومبدعاً في آنٍ معاً بخاصةٍ.

ويمكننا أن نُلحق بالتأثير اللاّ مباشر ما يمكننا أن نسميّه «التأثير الخاطئ»، ويدخل هذا النوع ضمن «التشابه» Ressemblance أو «التوازي» Parallélimse إذ يكون التشابه والتوازي ناجمين عن المعطيات المتشابهة، لا عن صلة سببيّة، كأنْ يكون لدينا عملان من لغتين مختلفتين وفيما بينهما تشابه في الأفكار أو المضمون أو الصور أو الأسلوب أو

سوى ذلك، ولكن ليس بينهما اتصال، ثمّ يجد الباحث أنّ مردَّ هذا التشابه إلى أنَّهما قد تأثرا بمصدر واحد من لغة ثالثة، فإذا رمزنا إلى العمل الأوّل بـ«أ» والثاني بـ«ب»، فإنّ هناك طرفاً ثالثاً هو المصدر، ونرمز إليه بـ«جـ» فيكون التشابه بين أ و ب، ولكن ليس بينهما تأثير مباشر أو مراسلة أو تماس لانعدام السببيّة بينهما، ولكنّ الصلة والسببية والتأثير قائمة بين أ و ج من جهة، وبين ب وج من جهة أخرى، ولذلك يكون التأثير الخاطئ بين (أ) و (ب).

ب ـ مفهوم التأثير بحسب القدرة الإبداعية عند المتلقّي: نقسّم مفهوم التأثير بحسب القدرة الإبداعية عند المتلقّي إلى تأثير إيجابي وتأثير سلبي. أما التأثير الإيجابي فإنّه يشير بوساطة الصفة«الإيجابي» إلى أنّ العمل الثاني لا يقلّ جودة وأصالة وإبداعاً وتماسكاً عن العمل الأوّل، مع تأكيد الاتصال فيما بينهما، وإنّنا لننسى الأصوات الأولى التي دخلت في تشكيل الصوت الثاني، فلا يبقى هذا الصوت صدىً للصوت الأول، وإنّما هو صوت جديد باختلافاته واستقلاله ومداره الخاص، فإذا استفاد شاعر عربي من شاعر غربي في أيّ مجال، وكان الشاعر العربي مبدعاً فإنّه يهضم ما يتلقّاه، ثمّ ينسجه مع مكوّنات أخرى بلا وعي منه في نسيج خاص جديد مختلف عن النسيج في العمل الأول، وقد أشار إلى ذلك بول فاليري، فقال: «لا شيء أدعى إلى إبراز أصالة الكاتب وشخصيته من أن يتغذّى بآراء الآخرين، فما الليث إلاّ عدّة خراف مهضومة»(39)، وقد أدرك ذلك جبران في قوله: «إنما التأثير شكل من الطعام تتناوله اللغة من خارجها فتمضغه وتبتلعه وتحوّل الصالح منه إلى كيانها الحيّ كما تحوّل الشجرة النور والهواء وعناصر التراب إلى أفنان فأوراق فأزهار وأثمار. ولكن إذا كانت اللغة بدون أضراس تقضم ولا معدة تهضم فالطعام يذهب سُدىً، بل ينقلب سُمَّاً قاتلاً»(40).

وليس من المعيب أن يستفيد شاعر كبير من شاعر أجنبي كبيرٍ أو صغير في قضية من قضايا الإبداع الشعري، وهذه قضية هامة أكّدها غير باحث في الأدب المقارن، «ونحن إذ نبحث في هذه المشكلة بحثاً

منظَّماً، ننبّه إلى أنّ عالم الأدب المقارن لا يفرّق تفرقة تقييمية بين العامل المرسل والعامل المتلقّي في عملية التأثير، فليس ممّا يمسّ الكرامة أن يتلقّى المؤلّف شيئاً، كما أنّه ليس ممّا يستحق المدح أن يرسل مؤلّف ما تأثيراً»[41].

ويتجلّى دور المرسل في التأثير في مرحلة ما قبل إبداع العمل الثاني، ولا يدخل هذا الدور في تكوين العمل تكويناً أساسياً، فيصبح العمل الثاني نسخة عن العمل الأول، فليس المؤثر أكثر من عامل مساعد على الإبداع والإنتاج، وليس المقصود بعملية التأثير أن يترسَّم الطرف الثاني خُطا الطرف الأول كلّها، فيتحوّل هذا العمل حينذاك إلى تقليد imitation، فلا بدّ من أن ينطلق الطرف الثاني في إنتاج عمله من تقاليده الثقافية، ويعبّر من خلال الأوزان والفاعلية اللغوية العربية عن تجربته من خلال تجربة الشاعر الأول التي تتماثل مع تجربة الشاعر الثاني، وقد اختارها لهذا السبب، ولو عبّر الشاعر العربي عن تجربة شاعر بوساطة الترجمة الشعرية، فإنّه لا يقلّده إلاَّ إذا كانت موهبته عادية، وإنّما تتسرّب إلى العمل الشعري المترجم إحساسات الشاعر العربي المتمثّلة في قراءة التجربة وإعادة إنتاجها، وهذا ما حدث ـ مثلاًـ في نونية نقولا فياض، فأدخل ضمن تجربة لامارتين في«البحيرة» تقاليده الشعرية، فكانت القرابة إلى نونية ابن زيدون لا تقلُّ عن القرابة بين«البحيرة» وترجمتها الشعرية، ولم تبقَ أعمال سان ـ جون بيرس في ترجمة أدونيس ذات انتماء إلى الثقافة الفرنسية فحسب، وإنّما غدت جزءاً من الصوت الأدونيسي ومن تراثه الثقافي بعد أن أدخل فيه تقاليده وتجربته، ولذلك صرّح أدونيس بأن عمله المترجم ينتمي إلى سان ــ جون بيرس الأدونيسي[42].

يسوقنا ما تقدّم إلى أن نلجأ إلى مفهوم الشكل العضوي للحكم على قيمة العنصر المؤثر في النصّ الجديد والمقدرة الإبداعية عند المتلقّي ــ المرسِل، فإذا ظلّ المأخوذ رقعةً على جسد النّص الجديد، فهذا يعني أنّ

المرسل الجديد لم يستطع أن يوظِّف هذا العنصر توظيفاً جديداً، أما إذا أصبح المأخوذ مكوِّناً من مكوّنات الصورة العامة والبنية الكليّة فهذا يعني أنّ المتلقي ـ المرسِل استطاع أن يوظّف ما أخذه للتعبير عن تجربته، فثمة ـمثلاًـ صورة لـ «إليوت» في قصيدته «الأرض الخراب» كثر تواردها في الشعر العربي المعاصر، وبخاصة في شعر المدينة، وهو يعبّر من خلالها عن الازدحام في المدنيّة المعاصرة وفقدان العلاقات الإنسانية في هذا العالم، وقد حضر السياب إلى لندن للمعالجة، لكنّ أوجاعه تزايدت، ولم يجد اليد الحانية والصديق المواسي أو الزوج التي تقف إلى جانب زوجها في محنته لتخفِّف من آلامه ووحدته واغترابه الجسدي والروحي، وقد دفعته هذه الإحساسات المختلفة إلى أن يتوجّه إلى قصيدة «الأرض الخراب» ليستعير منها هذه الصورة، ليحوّلها من التجربة العامة التي تومئ إليها القصيدة ـ الأمّ إلى التجربة الذاتية التي عاشها السيّاب في رحلته المأساوية مع المرض، وقد وظّف هذه الصورة توظيفاً عضويَّاً في بنية قصيدته، فتوجَّه إلى زوجه البعيدة عنه في العراق يلتجئ إليها من هذا العالم الذي لا يستمع إلى أنينه ونجواه:

بعيداً عنكِ أَشْعُرُ أنّني قد ضِعْتُ في الزَّحْمَهْ
وبَيْنَ نواجذ الفولاذِ تمضَغُ أضلُعِي لقمهْ.
يمرٌّ بيَ الورى متراكضينَ كأَنْ على سَفَرِ،
فهل أستوقفُ الخطواتِ؟ أصرخُ: «أيُّها الإنسانْ
أخي، يا أنتَ، يا قابيلُ.. خُذْ بيدي على الغُمَّهْ!
أَعِنِّي، خَفِّفِ الآلامَ عنِّي واطردِ الأحزانْ»؟
وأينَ سواكِ مَنْ أدعوهُ بينَ مقابرِ الحجرِ؟[43].

أما التأثر السلبي فهو الناجم عن التقليد، واكتشافه سهل على القارئ، وذلك لأنّ شخصية المتلقي تذوب في شخصية المرسل التي تهيمن عليها

هيمنة تكاد تكون كليّة، «وليس ما يجري في هذه الأحوال من قبيل التأثير، بل هو من قبيل التقليد»[44].

جـ ـ مفهوم التأثير بحسب المرسِل: تقسم صور التأثير بحسب المرسل إلى مرسِل معلوم ومرسِل مجهول، أمّا الأوّل فهو فرد ذو إنتاج محدّد، كنزار قباني أو شكسبير أو نجيب محفوظ، وتكون فيه نسبة النّص إلى صاحبه محقّقة، وهذا ما يغنينا عن الإطالة.

وقد يكون المرسِل المجهول فرداً، وهو صاحب عمل مشهور، ولكنّ نسبة الإنتاج إليه غير مؤكّدة وغير متّفق عليها اتفاقاً تامَّاً، كنسبة بعض القصائد إلى شوقي في «الشوقيات المجهولة»، وقد يكون المرسِل أمّةً أو شعباً، وهذا ما يشكّل «التقليد الشفوي» Tradiction orale.

والتقليد الشَّفَوِيّ خلاصة إنتاج لشعب من الشعوب، وهو ملك جماعة ومصدر إلهام لكثير من المبدعين، وهو ميدان واسع يشمل الخرافات والقصص والأساطير والشعر الشعبي والموسيقا والعادات والتقاليد والأمثال الشعبية، وكلّ ما ينتقل من جيل إلى جيل بوساطة الرواية الشفوية والذاكرة الجماعية، وهو مغلّف بغشاء ديني أو خرافي أو أسطوري أو سحري، ويتّصف بالاستمرار والتنوّع، وطابعه لا شخصي[45].

وينتقل هذا التقليد من بيئة إلى أخرى بوساطة الرحلات والهجرات والبعثات والحروب وامتزاج الشعوب والحضارات، أو عن طريق الرقيق والجواري، كما حدث ـ مثلاً ـ في نقل زنوج أفريقيا إلى أمريكا، وقد صحبوا معهم عاداتهم وتقاليدهم وموسيقاهم وأغانيهم وغير ذلك.

وتتطوّر التقاليد الشفوية أفقيّاً وعموديّاً، وهي تتطوّر أفقيّاً بتعدّد الشعوب وبانتقالها من مكان إلى آخر بوساطة الرحلات والهجرات وأمثالها، فيفرض عليها المكان الثاني «المتلقّي» مذاقاً خاصّاً يتلاءم مع خصوصيته القومية، فتتغيّر الأسماء وبعض العادات والتقاليد والمعتقدات، وينتاب الحدث شيء من التطوير، وبخاصة في الحكايات الشعبية.

وتتطوّر التقاليد الشفوية عموديًّاً بانتقالها عبر الزمن من جيل إلى جيل، فيُضيف الجيل المتلقّي مزيداً من الإبداعات التي تعود إلى التغيّرات الزمنية والذاتية، وتكون هذه الإبداعات استمراراً للماضي الذي تلقّاه هذا الجيل أو ذاك عن سلفه، وهي في الوقت ذاته محطّة ومصدر من مصادر الإبداع المستقبلي، وهكذا...

د ـ مفهوم التأثير بحسب اتجاه الموضوع: نقسم صور التأثير بحسب اتجاه الموضوع إلى تأثير توافقي وتأثير معكوس، ويتجلّى الأول منهما في أن يكون العملان: المرسِل والمتلقّي متوافقين في رسم الأحداث أو الشخصيات أو الصورة العامة، وهذا كثير في الأدب المقارن، ويمكننا أن نسميّه أيضاً «التأثير الترسميّ»، وتتجلّى سلطة المرسل في هذا النوع أحياناً بانتشار أفكاره وموضوعاته وصوره ونماذجه في الأدب المستقبِل، ولنا في ترجمات «البحيرة» وصور «الألم العبقري» وصورة «البغي الفاضلة» و «المرأة الملاك» في الرومانسية وغيرها ما يُغنينا عن الإطالة.

ويكون النقص والإعجاب أحياناً باعثين على التأثير التوافقي، وقد يشكّلان باعثين قويّين مركّبين على هذا التأثير، فالاطلاع على ما عند الآخر من آراء وصور أو أفكار أو نماذج أو أجناس أدبيّة يفتقر إليها الأدب المتلقي يدعو إلى مثل هذا التأثير، فمارون النقاش ـمثلاًـ كان تاجراً يتنقّل بين بيروت وإيطاليا، وكان يتردّد في أثناء إقامته في بعض المدن الأوروبية على المسرح، فأدهشه ما كان يراه، ووجد أنّ أدبه يفتقر إلى مثل هذا الفنّ، فنقله إلى العربية، وكذلك كانت صورة «البغي الفاضلة» في الرومانسية جديدة على الفكر والأدب العربيين، وبخاصة في أواخر القرن التاسع عشر، إذْ مرّت البلاد العربية بمرحلة شبيهة إلى حدّ ما بالمرحلة الرومانسية في أوروبة، فأخذت هذه الصورة تتردّد على الشعر العربي الحديث، وكانت دافعاً لوجود القصة الشعرية من جهة، وإطالة العمل الشعري من جهة أخرى.

أما التأثير المعكوس influence à Rebours فهو يعني الاختلاف والتعدّد والتنوّع في الأدب المقارن، ولكنّه غير الاختلاف في مدرسة الأدب المقارن الأمريكية، لأنّ التأثير المعكوس –هنا– نتيجة من نتائج الاتصالات المباشرة، وقد يكون هذا التأثير نتيجة للتقاليد النظميّة المختلفة بين لغتين لكلّ منهما أصوله النظمية والإيقاعية، ويختلف التأثير المعكوس لغةً وأسلوباً وصوراً، وقد يكون حول موضوع من الموضوعات، أو حول شخصية من الشخصيات التاريخية، وهذا ما وجده محمد غنيمي هلال في تأثر أحمد شوقي في مسرحيته الشعرية «مصرع كليو باترا» 1927م بالأعمال المسرحية الغربية الكثيرة التي أظهرت كليو باترا (76- 30ق. م) على أنّها امرأة شرقية مصرية مستهترة بغي، ولذلك حاول شوقي أن يردّ إليها اعتبارها أمام التاريخ بصفتها ملكة مصرية تقدِّم مصلحة وطنها على حبّها، وقد تأثّر شوقي بأولئك الأدباء والمؤرخين تأثيراً عكسيّاً[46].

- 4 -

ثمّة ثغر في مقولة التأثير حاول بعض المهتّمين بالأدب المقارن الولوج منها للانقضاض على هذه المقولة، وأهم المآخذ:

أ- المفهوم السببي: ترتكز الصلات الأدبية في المدرسة الفرنسية على مفهوم السببيّة، وهو يشكّل ثغرةً دلف من خلالها أعلام المدرسة الأمريكية وأنصارهم، ويتجلّى هذا المفهوم في أنّ للمرسِل الدور الأعظم في العملية الإبداعية عند المتلقّي، والتفسير السببيّ آليٍّ، وهو رجوع إلى الماضي بلا نهاية وبلا جدوى، فقال رينيه ويليك في هذا المجال: «وما عاد للظهور كان إلى حدٍّ كبيرٍ هو تلك الحقائقية الموروثة عن التراث التجريبي الوضعي العام الذي يدعمه مثال الموضوعية العلمي والتفسير العِلّي. وكان ما حققه المشتغلون بالأدب المقارن في فرنسا لا يعدو التجميع الضخم للأدلة الخاصة بالعلاقات الأدبية، خاصة فيما يتعلّق بتاريخ مكانة الكتّاب وبالوسطاء ما بين الشعوب –بالرحّالة والمترجمين

والمعرّفين ـ والفرضية المسلّم بها في مثل هذه البحوث هو وجود الحقيقة الحيادية التي يظنّ أنّ من الممكن ربطَها بغيرها من الحقائق التي سبقتها كما تُربط حبّات العقد بالخيط، لكنَّ مفهوم العلّة بمجمله في الدراسة الأدبية مفهوم تعوزه النظرة النقدية، إذ لم يبرهن أحد لحدّ الآن أنّ عملاً فنيَّاً ما عِلّته في عمل فنيّ آخر حتى ولو جمعنا أوجه التماثل والشبّه. ولقد يكون العمل الفنيّ اللاحق مستحيلاً بدون العمل الفنيّ السَّابق، ولكن لا يمكن التدليل على أنَّ السّابق علّة للاَّحق، ولذا فإنَّ مفهوم الأدب الذي تقوم عليه هذه الدراسات مفهوم خارجي غالباً ما تُعيبه العواطف القومية الضيّقة، والرغبة في حساب الثروات الثقافية، أي حساب الدائن والمدين في أمور الفكر»[47].

ب ـ المركزية الأوربية: تتّهم أيضاً مقولة التأثير والدراسات التي قامت عليها بالتركيز على الأدب الأوربي بعامة، والأدب الفرنسي بخاصة، وكأنَّ الأدب لا يعرف إلاّ اتجاهاً واحداً وقوّة واحدة، وكأنّ أوربة هي الشمس التي تُرسل أضواءها إلى الأجرام المظلمة، وبهذا تكون دائماً هي الدائنة والعالم مديناً، وتكون هي المرسلة والعالم متلقّياً، وتكون هي المبدعة والعالم مقلِّداً.

ج ـ المنهج التاريخي وتاريخ الأدب: يذهب أعلام المدرسة الأمريكية في الأدب المقارن إلى أنّ المدرسة الفرنسية شغلت نفسها بدراسة الصّلات والمبادلات والتحقّق منها، وابتعدت عن النّصّ ودراسته، ولذلك هي ـ من وجهة نظرهم ـ تنتمي إلى تاريخ الأدب أكثر ممّا تنتمي إلى الأدب والنقد الأدبي.

د ـ الاهتمام بكتّاب الدرجات الدنيا: تتّهم مقولة التأثير بأنّها تهتمّ أحياناً بكتّاب من الدرجات الثانية والثالثة والرابعة، والمهم عند المقارن أن يجد ضالته في هذا النصّ أو ذاك ليُقيم عليها دراسته، وكأنّ المركزية في الأدب هي الغاية والأدب هو الوسيلة.

لا بدّ من القول أوّلاً إنّ أيّ نظرية أو مقولة أو منهج لا يتحمّل وحده تبعة سوء التطبيق بنيّة القَصْدِيّة أو بسواها، والمفهوم السببي الذي دلف منه أعلام المدرسة الأمريكية، وفي مقدّمتهم ويليك، هو قانون الحياة نفسها، فالكبير يعلّم الصغير، ويؤثّر السَّابق في اللاّحق والقويّ في الضعيف، ولكنّ الحياة لا تجري على وتيرة واحدة، فهي متحرّكة دائماً، وثمّة شعوب تنتهي لتولد شعوب أخرى، وتهمد أمم قليلاً، لتعود إلى حيويّتها مرّة أخرى، ولذلك ليس المهمّ من يرسِل التأثير، ولكنّ المهمّ أن يتعلّم الصغير، ويتقدّم اللاّحق، ويقوى الضعيف، والأهمّ من ذلك كلّه أن يتجاوز الضعيف بقوّته الجديدة دائرة التلقّي إلى دائرة الإنتاج والخصوصية، فيخرج من محطّات الاستقبال إلى محطّات البثّ.

ثمّ إنّ الشاعر الكبير لا يعيبه أن يتأثر، بل على النقيض من ذلك، فالتأثر يشبه خميرة فعّالة خمرت العجين وأنضجته، وهي ليست أكثر من عامل مساعد على معرفة الذات، ونحن ندعو ـ في عصر القراءة والتلقّي ـ إلى القراءة والانفتاح على آفاق لا محدودة لإنتاج التعدّد والاختلاف والمنافسة لمعرفة ذواتنا على حقيقتها، ثمَّ إنّ لنا أمثلة على ذلك في هذا المجال، فشكسبير كبير أدباء الإنكليز ـمثلاًـ أخذ المزيد من سواه، ولكنّه بقي كبيراً، وكذا شأن المتنبي الذي فقه حكم اليونان وأمثلتهم وأمثالهم وصاغها شعراً لا يدلّ إلاَّ على أسلوبه وخصوصيته، وماذا يضير السياب أو خليل حاوي إذا تأثّرا بإليوت أو سواه وأنتجا شعراً عربيّاً خالصاً؟ ثمَّ ألم يتأثر إليوت نفسه بالشعر الرمزي الفرنسي؟!

ثمّ إنّ مبدأ التأثير لا يُضير الأدب والفكر العربيين، بل هو يعزّز حضورهما، فالأدب العربي كان في كثير من مراحله مرسِلاً ومعلّماً ومتبوعاً، ويمكننا أن نتوقّف في مجال الميثات ـمثلاًـ عند ميثة جلجامش وتأثيراتها في الشخوص الأسطورية الإغريقية، ونجد في مجال الدين أنّ مهبط الديانات السماوية في بلاد العرب، وانتشرت منها شرقاً وغرباً، شمالاً وجنوباً، وتطالعنا في مجال الأدب الشعبي حكايات «ألف ليلة

وليلة» بفتوحاتها في رواية عصر التنوير الفرنسية بعد أن ترجمها المستشرق أنطوان غالان (1646- 1715م) بدءاً من عام 1703م فصدرت في اثني عشر مجلّداً، وقد حذف منها التكرار والشعر والاستطرادات والصور الجنسية الفاضحة، وكان غالان قاصّاً بارعاً، فصاغها صياغة جديدة، فنجحت نجاحاً منقطع النظير، وتركت بصماتها على كثير من الأعمال الفرنسية والألمانية والإنكليزية والإسبانية، وتأثّر بها أعظم كتاب أوربّة من أمثال فولتير وغوته وألكسندر ديماس الأب وسواهم.

ويمكننا أن نتوقّف في القرن العشرين عند شاعر فرنسا لويس أراغون في عمله الضخم le Fou d Elsa الذي استقاه من سيرة مجنون بني عامر وسيرة أبي عبد الله الصغير، فضلاً عن التأثيرات الإسلامية في الكوميديا الإلهية وأعمال غوته وتأثيرات الموشّحات والمقامات في الأدب الإسباني، ولذلك فإن التأثيرات العربية في الفكر والأدب الأوربيين لا تقلّ عن التأثيرات الأوروبية في الفكر والأدب العربيين[48]، وإنّ اتجاه حركة التأثيرات بين العرب والغرب متداخلة متعاكسة متفاعلة، ولذلك فإنّ الفكر والأدب العربيين يقفان تاريخيّاً بشموخ إزاء الآخر لمنعتهما وأصالتهما.

ونتوقف أخيراً في مفهوم التأثير عند منظوري المماثلة والمقابلة من جهة، والتناص من جهة أخرى، وهذا لا يلغي المنهج التاريخي، وإنّما يعزّز وجوده في عملية النقد الأدبي، ويقرّب مدرسة الأدب المقارن الفرنسية من النقد الأدبي نفسه.

يرتبط مبدأ المماثلة بمبدأ المقابلة، فالمماثلة شرط من شروط التأثّر والتأثير، وهذا يعني أنّ هناك سابقاً ولاحقاً، فمنظور المماثلة يتضمّن رغبة اللاّحق في مماثلة السابق تحت تأثير الإعجاب، أو بدافع توكيد انتماء اللاَّحق للسّابق، فإذا ظلّ اللاحق ضمن هذا المنظور فإنّه يقدّم صورة مشوّهة عن العمل السّابق، وهي صورة تكرّر ما تقوله الصورة الأولى غالباً، وهنا يظلّ العمل اللاحق في دائرة التقليد، ويظلّ السّبق الزمني مقترناً بالسّبق الفنّي، كما يظلّ الأصل أصلاً والفرع فرعاً.

أما مبدأ المقابلة فهو يتضمّن في داخله المنافسة والوصول إلى التفوّق والتجاوز، وتعني المقابلة مقابلة النموذج المتقدِّم زمناً بالنموذج المتأخّر زمناً رغبة في إثبات التفوّق، وتحقيق السبق الفنّي ما دام تحقيق السبق الزمني المحسوم لمصلحة المرسِل والأصل والأبوّة قد تعذّر، ولكنّ التفوق الفنيّ أو السبق الفني لا يُلغي الحبل السرّيّ أو الإعجاب أو السبق الزمني، أو الانتماء الذي يصل العمل المتأخّر بالعمل المتقدِّم زمنيَّاً، وهذا يعني أن المنهج النقدي لا يُلغي المنهج التاريخي، أو المقارنة بين عملين بينهما هذا الحبل السريّ، والمحاكاة ـ هنا ـ ليست ساذجة، ولكنّها محاكاة أرسطية مبدعة، وهكذا تتحقّق الأصالة في التأثير بعد عملية التلقّي المبدع، فالتأثير لا يحلُّ أصالة محلّ أخرى، «بل هو من باب أولى، ذلك الذي» يُحرِّرُ «الأصالة من بعض قيودها الإقليمية أو الظرفية. كلّ تبديل في الأصالة هو فعل تبنٍّ لأصالة أخرى، وثمّة فرق كبير بين أن نبني جديداً أو أن نتبنّاه»[49]، وليس ذلك فحسب، ولكن التأثير لا يعني التقليد، وإنّما يعني التجديد والإبداع والخروج على الجمود والأشكال القديمة إلى آفاق واسعة، «فمن يقلّ تأثيراً يقلّ حركة البحث عن أشكال جديدة أكثر تعبيراً وأفضل تعبيراً عن أشكال سابقة»[50].

وتعني المقابلة فيما تعنيه التعدّد والاختلاف والأصالة، فعملية التأثير تعني التعدّد، أي القدرة على استيعاب الآخر ومواجهته، ويتضمّن استيعاب الآخر إبداعيّاً التركيب والاختلاف، فأنت، حين تعرف الآخر، تقدّم صورتك وصورته، وهذا يعني أنّك تقدّم صورة الآخر ضئيلة، كاللقاح الذي يحمل جرثومة المرض مخفّفة بهدف الصحة، ولتحريض كريات الدم وتنشيطها، ولذلك أنتَ تقترب من المرض لتبتعد عنه، وتقترب من الآخر لمعرفته والتحصّن منه، والآخر يعيش معك في منزلك اليوم، ولذلك أنتَ تحمل الآخر في ذاتك، لتتحوّل بتحويله والذات إلى إنتاج جديد منفتح على الآخر ومعبّر عن الأصالة والتجديد والحياة في آنٍ معاً.

ولا تخرج مقولة التناص عن مبدأ المقابلة كثيراً، فالتناص ـ مصطلحاًـ تشكيل نصّ جديد من نصوص سابقة أو معاصرة تشكيلاً وظيفيّاً، بحيث يغدو النص الجديد خلاصة لعدد من النصوص التي امحّت الحدود بينها، وكأنّها حطام لمعدنٍ ما، أو حطام لأنواع من المعادن أُعيد تشكيلها وصياغتها تشكيلاً جديداً بحيث لا يبقى بين النّص الجديد وأشلاء النصوص السابقة سوى المادة وبعض البقع التي تشير أو تومئ إلى مرجعها، ولذلك يدخل اللاّ شعري في الشعري، ويتفاعل معه، ويتضامّ، ويتواشج، ويتعاقد، ويتداخل، حتى يغيب الأصل غياباً لا يدركه سوى أصحاب الخبرة(51)، ولذلك يشتمل التناص على منظوري المماثلة والمقابلة معاً، وإن كانت الحوارية في التناص بديلاً من المماثلة.

يتّفق مفهوم التأثير إبداعيّاً مع التناص، ولكنّه يختلف معه في تأثير المحاكاة، وأهمّ وجوه الاتفاق مبدأ السابق واللاحق، فالنّص الجديد إنتاج لنصوص قديمة معروفة أو غير معروفة، أو هو خلاصة لما لا يُحصى من النصوص الكائنة في الذاكرة أو القابعة في اللاّ وعي، وهذا يعني أنّ النصوص تتسلّل إلى داخل نصّ آخر، حتّى إنّه لا يعود ثمّة وجود لنصّ محايد أو بريء فإذا كان النّص الجديد يقلّد الأصل بنيّة القصدية ابتعد التأثير عن التناص، وإذا كان النّص الجديد يمتصّ ويحوّل النصّ القديم ويتحوّل معه وفيه، ويذوبان ذوباناً كليّاً لإنتاج نص مستقلّ له سمات جديدة، فإنّ التأثير يتلاقى مع المقابلة والتناص، لأنّ حضور هذه السمات الجديدة طاغٍ وملموس، وتتراجع، حينذاك، سلطة النص القديم لتفسح المجال لسلطةٍ أخرى بولادة نصّ مغاير، فيعيش النصّ على أنقاض نصّ آخر.

وبعد، فإنّ مفهوم التأثير بحاجة اليوم إلى إعادة تحديد، وبخاصة إذا لم تكن دراسة التأثيرات غاية بذاتها، «ويجب تغيير طابع دراسات التأثير بحيث توفر إضاءة مباشرة على توفّر قراءة الأعمال الأدبية وتعلّقها المتبادل معاً. ولتحقيق هذا فإننا بحاجة إلى قراءة تخييلية وحساسة

مشفوعة بتصوّر حيّ لتاريخ الأدب يرتكز على وعي بالاعتماد المتبادل بين التاريخ والنقد. وتبديل المصطلحات لن يغيّر هذه الحاجة. مفهوم التأثير بحاجة إلى إعادة تحديد. يجب استخدامه بفهم ودقيق لمجاله وحدوده، ولكنّه جزء هام في التجربة الأدبية، وهو من القيمة والأهمية بمكانة توجب عدم إهماله(52).

ونقول أخيراً إنّ المنهج العلمي الرصين الذي يستند إليه مفهوم التأثير ما زال هو الأكثر رصانة وقوّة وعلمية بالرغم ممّا لاقاه من خصومات، وما زال المنهج الوحيد من مناهج الأدب المقارن الذي يطمئنّ إليه الباحث الحصيف، وإن كان ذلك لا ينفي ما لبعض المناهج الأخرى من فوائد، ولكنّها تظلّ خارج دراسات الأدب المقارن، ومن هنا أرى أن أنهي هذا البحث برأي لأحد الدارسين في هذا المجال:» هذا المنهج الذي عرضنا لملامحه الرئيسية في كتابات د. محمد غنيمي هلال هو «منهج المدرسة الفرنسية في الأدب المقارن، وهو الأكثر علمية وأصالة من منهج المدرسة الأمريكية التي لا تهتمّ بإثبات الصلة التاريخية بين الآثار الأدبية، بل تميل هذه المدرسة إلى دراسة مؤلّفات الأدب كيفما اتفق على طريقة الموازنات التي تستند إلى إظهار التشابه والاختلاف بين تلك المؤلفات، وذلك في نظري لا جدوى منه، بل هو إطار سطحي يحتوي على معلومات عامة لا يسندها المنهج العلمي»(53).

الهوامش:

(1) انظر: فان تيغم، ب: الأدب المقارن، تر. سامي مصباح الحسامي، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، صيدا، بيروت، د. تـ ص ص 18- 19، ومكّي، د. الطاهر أحمد: الأدب المقارن ـ أصوله وتطوّره ومناهجه، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1987م، ص 194.

(2) الأدب المقارن، ص 6.

(3) المصدر نفسه، ص 19.

(4) Guyard, Marius-Francois: La littérature comparée, (Que sais-je? N 499), paris, 4 e éd. 1965, p. 12.

(5) الأدب المقارن، ص19.

(6) انظر: مكّي، د. الطاهر أحمد: الأدب المقارن، ص ص 237- 241.

(7) Van Tieghem, Philippe: les influences étrangeres sur la litterature francaise (1550-1880), Presses universitaire de France, paris, 1961, p. 130.

(8) ديوان الخليل، دار مارون عبود، بيروت، 1977م، 3/517- 518.

(9) العقاد، عباس محمود، شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي، لجنة البيان العربي، القاهرة، ط3، 1965م، ص 192.

(10) المرجع نفسه، ص 193.

(11) انظر: مكّي، د. الطاهر أحمد: الأدب المقارن، ص ص 201- 226.

(✦) تتلمذ محمد غنيمي هلال على يد «جان – ماري كاريه» Jean-Marie Carré المتوفى سنة 1954.

(12) انظر: هلال، د. محمد غنيمي: الأدب المقارن، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، ط5، د. ت، ص ص 429- 437.

(13) انظر تقديم الدكتور صالح الأشتر لترجمة مسرحية «عنترة» التي قام بها إلياس غالي وراجعها الدكتور صالح الأشتر، وهي من منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي ـ الفنّ الحديث العالمي، دمشق، د. ت، ص 8.

(14) انظر: حسّان، د. عبد الحكيم، أنطونيو وكليوباترا ـ دراسة مقارنة بين شكسبير وشوقي، الدار السعودية للنشر والتوزيع، جدّة، ط2، 1987م، وانظر: شوقي، أحمد: مصرع كليوباترا

(15) انظر: سلوم، د. داود: دراسات في الأدب المقارن التطبيقي، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، العراق، 1984م، ص ص 138- 165.

(16) انظر دراستنا التطبيقية لمسرحية «مجنون ليلى» في كتابنا: المسرحية في الأدب العربي الحديث، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1997، ص ص 46ـ 63.

(17) انظر المرجع نفسه، ص ص 14- 15.

(18) للتوسّع انظر دراستنا: صورة المرأة في الشعر الرومانسي: دراسة مقارنة بين الشعر الفرنسي والشعر العربي الرومانسيين، الموقف الأدبي، ع 244، آب 1991م.

(19) للتوسّع انظر: جينيت، جيرار: مدخل لجامع النّص، تر. عبد الرحمان أيوب، دار توبقال، الدار البيضاء، 1985م، ثمّ ترجمه عبد العزيز شبيل، وراجعه حمادي صمود، ونشره المجلس الأعلى للثقافة بمصر بعنوان «مدخل إلى النّص الجامع»، 1999م، وهذا ما قامت عليه رسالتنا في الدكتوراه، وهي بعنوان: «القصيدة المعاصرة المتكاملة بين الغنائية والدرامية»، ـ جامعة دمشق ـ 1986م، وهي تتناول تطوّر القصيدة الغنائية المعاصرة واتجاهها إلى التعبير الدرامي، وانظر دراستنا: تداخل الأجناسية في الشعر العربي المعاصر، مجلة جامعة دمشق للآداب والعلوم الإنسانية والتربوية، م 15، العدد الثالث، 1999، ص ص 9- 41.

(20) للتوسّع انظر: نجم، د. محمد يوسف: القصة في الأدب العربي الحديث 1870- 1914م، ونجم، د. محمد يوسف: المسرحية في الأدب العربي الحديث، وهلال، د. غنيمي محمد: الأدب المقارن، وسلوم، د. داود: دراسات في الأدب المقارن التطبيقي، ص 231 وما بعدها.

(21) انظر: علوش، د. سعيد: إشكالية التيّارات والتأثيرات الأدبية في الوطن العربي (دراسة مقارنة)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1986م، ص ص 22- 223، وينبغي أن ننبّه –هنا- على أنّ هذه الدراسة قد صدرت بعد عام ضمن دراسة موسّعة لعلوش، وهي تشكّل القسم السادس من كتابه الضخم الذي كان في الأصل رسالة للدكتوراه نوقشت بجامعة السوربون الثالثة في عام 1982، ثم نُشرت بعنوان: مكوّنات الأدب المقارن في العالم العربي، الشركة العالمية للكتاب لبنان وسوشبريس المغرب، ط1، 1987م، والقسم السادس من ص 455 إلى ص 554.

(22) للتوسّع انظر: الموسى، د. خليل: البارودي رائد النهضة الشعرية الحديثة، دار ابن كثير، دمشق - بيروت، ط1، 1999م، والتناص والنصّ الغائب في معارضات البارودي، مجلة جامعة دمشق، م 14، ع1 1998م، ثمَّ نُشر البحث ضمن كتابه: قراءات في شعرية الشعر العربي الحديث (مرحلتا الإحياء والرومانسية)، مطبعة اليازجي، دمشق، 2001م.

(23) للصلات الرومانسية بين الأدبين الأوروبي والعربي انظر: بلاطة، عيسى: الرومنطيقية ومعالمها في الشعر العربي الحديث، دار الثقافة، بيروت، ط1، 1960م.

(24) للتوسّع في تأثير الرمزية انظر: كرم، أنطون غطّاس: الرمزية والأدب العربي الحديث، دار الكشاف، بيروت، 1949م، والجندي، د. درويش: الرمزية في الأدب العربي، مكتبة نهضة مصر، الفجالة، 1958، وأحمد، د. محمد فتوح: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1978، ومنصور، د. مناف: مدخل إلى الأدب المقارن ـ سعيد عقل وبول فاليري، مكتبة صادر، بيروت، 1980م.

(25) انظر: هلال، د. محمد غنيمي: الأدب المقارن، ص ص 374ـ 418، ومندور، د. محمد: الأدب ومذاهبه، نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، 1998م.

(26) للتوسّع انظر الفصل الثاني، وهو فصل طويل، بعنوان: «المؤثرات والمكوّنات الخارجية بنية القصيدة العربية الحديثة»، وهو ضمن مخطوط مقدّم إلى اتحاد الكتاب العرب بعنوان: «القصيدة العربية المعاصرة المتكاملة».

(27) موريه، س: الشعر العربي الحديث (1800ـ 1970) ـتطوّر أشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب الغربي، تر. د. شفيع السيّد و د. سعد مصلوح، دار الفكر العربي، القاهرة، 1986م، ص 159.

(28) المرجع نفسه، ص 226.

(29) المرجع نفسه، ص 283.

(30) رسائل الشابي (إعداد محمد الحليوي)، منشورات دار المغرب العربي، تونس، ط1، 1966م، والرسالة بتاريخ 22 فيفري 1933م – ص ص 101- 102.

(31) انظر: أبو شادي، أحمد زكي، على هامش كتاب الشابي، الأديب، س12، ع8، آب 1953م، ص 48، وأبو شادي، د. أحمد زكي: قضايا الشعر المعاصر، دار الكتاب العربي، مصر، 1959، ص 120، وكرّو، أبو القاسم محمد: آثار الشابي وصداه في الشرق، مطابع دار الغندور، بيروت، ط1، 1961م، ص 15.

(32) انظر: كرّو، أبو القاسم محمد: الشابي، مطبعة دار الكتب، بيروت، ط2، 1954م، ص 74، وكرّو، أبو القاسم محمد: كفاح الشابي، مطبعة الترقي، تونس، ط2، 1957م، ص 89، والتليسي، خليفة محمد: الشابي وجبران، دار الثقافة، بيروت، ط2، الصفحات 47 و 54 و 56 و 58- 59 وسواها.

(33) انظر: الجندي، د. درويش: الرمزية في الأدب العربي، مطبعة الرسالة، مصر، 1958م، ص ص 430ـ 431، والناعوري، عيسى: أدباء من الشرق والغرب، منشورات عويدات، بيروت، ط1، 1966م، الصفحات 14 و 74- 75.

(34) انظر: التليسي: الشابي وجبران، الصفحات 39 و 44 و 242.

(35) المرجع السابق، ص 190، وكرّو: آثار الشابي، ص 15.

(36) انظر: التليسي: الشابي وجبران، ص219.

(37) المجموعة العربية، دار صادر، بيروت، ص 362.

(38) ديوان أبي القاسم الشابي، دار العودة، بيروت، 1972م، ص ص 373- 374، وانظر قصيدته «الغاب» ص 460 وما بعدها.

(39) نقلاً عن محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، ص ص 17- 18.

(40) المجموعة العربية، ص 555.

(41) فايسشتاين، أولريش: التأثير والتقليد، تر. مصطفى ماهر، فصول، م3، ع3، إبريل - يونية، 1983م، ص 19، وانظر: فليتشر، جون: نقد المقارنة، تر. نجلاء الحديدي، فصول، م3، ع3، 1983 م، ص 63.

(42) انظر: أدونيس: سانـ جون بيرس وأنا، مواقف، س 7، ع 29، 1974م.

(43) ديوان بدر شاكر السياب، دار العودة بيروت، 1971م، ص 255.

(44) فايسشتاين: التأثير والتقليد، ص 19.

(45) للتوسع انظر: سلامة، د. نبيل جورج: التراث الشفوي في الشرق الأدنى ومنهجية حمايته، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1986م.

(46) الأدب المقارن، ص ص 16- 17.

(47) ويليك، رينيه: مفاهيم نقدية، تر. د. محمد عصفور، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، شباط، 1987م، ص ص 330- 331.

(48) أقام الدكتور داود سلوم الباب الثاني من كتابه «دراسات في الأدب المقارن التطبيقي» على الأثر العربي في الآداب العالمية، فتحدث عن أثر اللغة العربية في اللغات الأجنبية، وأثر ألف ليلة وليلة في الأدب الإنكليزي في القرن التاسع عشر، وحكايات التراث العربية وأثرها في القصص الشعبية

الهندية، والأثر العربي والإسلامي في كتاب «الديوان الشرقي» لغوته... الخ (ص ص 41- 216).

(49) منصور، مناف: مدخل إلى الأدب المقارن، ص 120.

(50) المرجع نفسه، ص 121.

(51) انظر دراستنا: التناص والأجناسية في النّص الشعري المعاصر، الموقف الأدبي، ع 305، س 26 أيلول 1996م، ص 81.

(52) بلوك، هاسكل: مفهوم التأثير في الأدب المقارن، ضمن كتاب «دراسات في الأدب المقارن»، تر. د. محمد الخزعلي، مؤسسة حمادة، إربد، الأردن، 1995م، ص 47.

(53) صالح، د. عبد المطلب: مباحث في الأدب المقارن، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1987م، ص 94.■

صدام التعريفات

إدوارد سعيد

ت. ثائر ديب

ظهرت مقالة صموئيل. ب. هنتنغتون "صدام الحضارات؟" في الـ ***Foreign Affairs*** صيف العام 1993، لتعلن في جملتها الأولى أنَّ «السياسة العالمية تدخل طوراً جديداً». وقد عنى بذلك أنّه في حين كانت الصراعات التي شهدها العالم في الماضي القريب تدور بين اتجاهات إيديولوجية تضع العوالم الأول، والثاني، والثالث في معسكراتٍ متحاربة، فإنَّ أسلوب السياسة الجديد يقتضي صراعاتٍ بين حضارات مختلفة، ويُفْتَرَضُ أنّها متصادمة: «فالانقسامات الكبرى بين البشر سوف تكون انقسامات ثقافية، وكذلك المصدر الأساسي للصراع... صدام الحضارات سوف يسيطر على السياسة العالمية». ويوضح هنتنغتون بعد ذلك أنّ الصدام الأساسي سوف يكون بين الحضارة الغربية والحضارات غير الغربية، بل إنه يكرّس معظم مقالته لمناقشة نقاط الاختلاف الأساسية، سواء كانت موجودة بالقوة أم بالفعل، بين ما يدعوه الغرب من جهة أولى، والحضارتين الإسلامية والكونفوشية من جهة أخرى. أمّا من حيث

التفاصيل، فهو يولي الإسلام قَدْراً من الاهتمام لا يضاهيه اهتمامه بأيّ حضارة أخرى، بما في ذلك الغرب.

واعتقادي أنّ قَدْراً كبيراً من الاهتمام اللاحق بمقالة هنتنغتون، وبالكتاب العقيم والثقيل الذي تلاها عام 1995، قد نَجَم عن التوقيت الذي ظهرت به، وليس عمّا تقوله على وجه التحديد. فمنذ نهاية الحرب الباردة، وكما يشير هنتنغتون نفسه، جرت محاولات فكرية لرسم خارطة الوضع العالمي الناشئ؛ ومن بين هذه المحاولات وجهة نظر فرانسيس فوكوياما بشأن نهاية التاريخ والأطروحة التي قُدِّمَت في الأيام الأخيرة من إدارة بوش، أو نظرية ما دُعيَ بـ «**النظام العالمي الجديد**». ومؤخّراً قام كلٌّ من بول كينيدي، وكونور كروز أوبراين، وإريك هوبسباوم بالشيء ذاته ـ في النظرة التي ألقوها على الألفية الجديدة ـ مع إيلاء اهتمام كبير إلى أسباب الصراعات المقبلة، تلك الأسباب التي وفّرت لهم دواعي الذعر والإحساس بالخطر. ويتمثّل جوهر رؤية هنتنغتون (وهي في الحقيقة ليست رؤيته الأصيلة) في فكرة الصدام الذي لا نهاية له، أو في مفهوم الصراع الذي يزحف بسهولة على الفضاء السياسي الذي بات شاغراً بعد حرب الأفكار والقيم المطّردة ثنائية القطب التي جسّدتها الحرب الباردة غير المأسوف عليها. ولذلك لا أحسب أنَّ من الخطأ الإشارة إلى أنَّ ما يقدّمه هنتنغتون في مقالته هذه ـ خاصةً أنّها موجّهة في المقام الأول إلى صنّاع الرأي والسياسة في واشنطن من المشتركين في الـ ***Foreign Affairs***، المجلة الأميركية الأبرز التي تتناول السياسة الخارجية ـ هو طبعةٌ أُعيدَ سبكها من أطروحة الحرب الباردة، ومفادها أن الصراعات في عالم اليوم والغد ستبقى في جوهرها صراعات إيديولوجية وليس اقتصادية أو اجتماعية؛ وبذلك تبقى إيديولوجيا معينة، هي إيديولوجيا الغرب، تلك النقطة أو ذلك المحلّ الذي يدور حوله كلّ شيء آخر في رأي هنتنغتون. هكذا تتواصل الحرب الباردة في واقع الأمر، إنّما على جبهاتٍ كثيرةٍ هذه المرّة، حيث يكافح كثيرٌ من أنظمة

القيم والأفكار الرصينة والأساسية (مثل الإسلام والكونفوشية) بهدف الصعود بل والسيطرة على الغرب. فلا عجب، إذاً، أن يختم هنتنغتون مقالته بِمَسْحٍ مُقْتَضَب لما يمكن أن يفعله الغرب لكي يحافظ على قوته ويبقي خصومه المزعومين ضعفاء ومنقسمين (على الغرب أن «يستغلّ الخلافات والصراعات بين الدول الكونفوشية والإسلامية؛ ... ويدعم ما في الحضارات الأخرى من جماعاتٍ تتعاطف مع القيم والمصالح الغربية، ... ويعزّز المؤسسات الدولية التي تعكس المصالح والقيم الغربية وتضفي الشرعية عليها... ويزيد تورّط الدول غير الغربية في هذه المؤسسات»، ص 49).

يلحّ تصوّر هنتنغتون بكلّ هذه القوة إذاً على أنَّ الحضارات الأخرى تتصادم بالضرورة مع الغرب، كما تتّسم الوصفة التي يقدّمها عمّا ينبغي للغرب أن يقوم به لكي يظلّ منتصراً بكلّ هذه العدوانية والشوفينية، مما يضطرنا إلى الاستنتاج بأنّه مهتمّ في حقيقة الأمر باستمرار الحرب الباردة وتوسيعها أكثر من اهتمامه بتقديم أفكارٍ تساعد على فَهْمِ المشهد العالمي الراهن أو بمحاولة المصالحة بين الثقافات المختلفة. فهو يقول في الصفحة الأولى إن الأمر لن يقتصر على استمرار الصراع بل سيتعدّاه إلى أنّ «الصراع بين الحضارات سوف يكون آخر أطوار الصراع في العالم الحديث». وينبغي أن تُفْهَم مقالة هنتنغتون على أنّها دليلٌ بالغ الاقتضاب وفجّ التعبير في فنّ الإبقاء على حالة الحرب في عقول الأميركيين وسواهم. بل يمكن القول إنّ هذه المقالة تنطلق من وجهة نظر مخططي البنتاغون ومنفّذي وزارة الدفاع الذين لعلّهم فقدوا مهنهم مؤقّتاً بعد نهاية الحرب الباردة، لكنهم وجدوا الآن لأنفسهم وظيفةً جديدة. وتبقى لهنتنغتون فضيلة واحدة على الأقلّ تتمثّل في التأكيد على أهمية المكوِّن الثقافي في العلاقات بين البلدان، والتقاليد، والشعوب المختلفة.

والمؤسف هو أنَّ «صدام الحضارات» يشكّل ذلك السبيل الناجع في مفاقمة شتّى المشكلات السياسية أو الاقتصادية وجَعْلَها مستعصية على

الحلّ. فمن اليسير تماماً أن نرى، على سبيل المثال، كيف يمكن إذكاء العداء الغربي تجاه اليابان باللجوء إلى أوجهٍ شريرة وخطيرة في الثقافة اليابانية يشير إليها الناطقون باسم الحكومة ويسخّرونها لخدمة مصالحهم، أو كيف يمكن للّجوء القديم إلى «الخطر الأصفر» أن يوظَّف ويُسْتَخْدَم لدى مناقشة المشاكل الراهنة مع كوريا أو الصين. وهذا ما يصحّ أيضاً على نزعة العداء للغرب المنتشرة في أرجاء آسيا وإفريقيا، والتي تحوّل «الغرب» إلى مقولةٍ أحادية مصمتة يُفْتَرَض بها أن تعبّر عن العداء للحضارات غير البيضاء، غير الأوروبية، وغير المسيحية.

ولعلّ اهتمام هنتنغتون بتقديم وصفة سياسية أكثر من اهتمامه بالتاريخ أو بتحليل التشكيلات الثقافية تحليلاً دقيقاً هو ما يجعله مضلِّلاً تماماً في رأيي سواءٌ فيما يقوله، أم في الطريقة التي يقوله بها. فهو يعتمد في قَدْرٍ كبير من سجاله على رأي مُسْتَهْلَك تماماً يستخفّ بما تحقّق من تقدّم هائل في فهمنا العياني والنظري لكيفية عمل الثقافات، وكيفية تغيّرها، وأفضل الطرق لتناولها والإحاطة بها. ويكفي أن نلقي نظرة سريعة على ما يستشهد به هنتنغتون من أشخاصٍ وآراء لنجد أنَّ مصادره الأساسية هي الصحافة والديماغوجيا الشائعة وليس البحث أو النظرية. وحين تعتمد على معلّقين، وباحثين، وصحفيين مثل تشارلز كروتهامر، وسيرغي ستانكفيتش، وبرنارد لويس فإنك تميل بالسجال مسبقاً نحو الصراع والتنافر وليس نحو التفاهم الحقيقي وذلك النوع من التعاون بين الشعوب مما يحتاجه كوكبنا. ومراجع هنتنغتون ليست الثقافات ذاتها بل حفنة ضئيلة من المراجع التي يعود إليها عامداً إذ تلحّ على النزعة القتالية الكامنة في هذا القول أو ذاك الصادر عمّن يُدْعَون بالناطقين باسم تلك الثقافات. وعندي أنَّ نوايا هنتنغتون تُفْتَضَح بدءاً من العنوان –«صدام الحضارات» - ذلك أنَّ هذه العبارة ليست عبارته بل عبارة برنارد لويس. ففي الصفحة الأخيرة من مقالته "جذور الغضب الإسلامي"، التي ظهرت في عدد أيلول 1990 من ***The Atlantic Monthly*** - وهي مجلة

تنشر بين الفينة والفينة مقالات تزعم أنّها تصف ما يعانيه العرب والمسلمون من مرض، وجنون، وخَبَل خطير - يشير لويس إلى المشكلة الراهنة مع العالم الإسلامي، فيقول: «ينبغي أن يكون قد اتّضح الآن أننا نواجه مزاجاً وحركةً يتخطيان كثيراً مستوى القضايا والسياسات والحكومات التي تسعى لتنفيذها. فما نواجهه الآن لا يقلّ عن كونه صدام حضارات؛ أي ردود الفعل التي قد لا تكون عقلانية، لكنها تاريخية وتصدر عن خصم قديم لإرثنا اليهودي المسيحي، وحاضرنا العلماني، ولانتشار كليهما على نطاقٍ عالمي. ومما يحظى بأهمية حاسمة ألا نُسْتَفَزّ من جانبنا إلى ردّة فعلٍ ضد ذلك الخصم تاريخية بالمثل، لكنها غير عقلانية أيضاً».

ولا أريد أن أبدّد كثيراً من الوقت في مناقشة ما تشتمل عليه مقالة لويس من جوانب جديرة بالرثاء؛ فلقد سبق أن وصَفْتُ طرائقه: تعميماته الكسولة، وتشويهه الطائش للتاريخ، واختزاله حضارات برمّتها في مقولات مثل اللاعقلانية والغضب، وما إلى ذلك. ولا يمكن اليوم إلاّ لقلّة من البشر الذين يتمتعون بأيّ قَدْرٍ من الحسّ أن تستخدم طوعاً مثل هذه التوصيفات الكاسحة التي يطلقها لويس على أكثر من بليون من المسلمين، المنتشرين في خَمْسٍ من القارات على الأقلّ، ويتكلمون عشرات اللغات المختلفة، ويعيشون في كنف تقاليد وتواريخ شتّى. فكلّ ما يقوله عنهم هو أنهم غاضبون جميعاً من الحداثة الغربية، كما لو أنّ بليوناً من البشر ليسوا سوى شخص واحد، وكما لو أنّ الحضارة الغربية مسألة لا تتعدّى في تعقيدها تعقيد جملةٍ تقريريةٍ بسيطة. لكن ما أودّ التشديد عليه هو أولاً كيف التقط هنتنغتون من لويس فكرة أنّ الحضارات أحادية مصمتة ومتجانسة، وثانياً كيف يزعم –على طريقة لويس من جديد - أنّ ثمّة طابعاً ثابتاً يميّز الثنائية «نحن» و«هم».

ما أعتقده، بعبارة أخرى، هو أنّه من الضروري بالمطلق أن نؤكّد على أنَّ صموئيل هنتنغتون، مثل برنارد لويس، لا يكتب نثراً حيادياً،

وصفياً، وموضوعياً، بل هو طَرَف متحيّز لا تكتفي بلاغته بالاتكاء الزائد على سجالات سابقة حول حرب الجميع ضد الجميع، بل تتعدى ذلك إلى تأييد هذه الحرب في حقيقة الأمر. وبذلك لا يكون هنتنغتون حَكَماً بين الحضارات، بل متحزّباً يدافع عمّا يدعوه حضارة محدَّدة في مواجهة جميع الحضارات الأخرى. وهو يعرّف الحضارة الإسلامية عن طريق الاختزال مثل لويس، كما لو أنّ الشيء الأهمّ في هذه الحضارة هو عداؤها المزعوم للغرب. وإذا ما كان لويس يحاول أن يقدّم مجموعةً من الأسباب التي تدفعه إلى مثل هذا التعريف ـ كالقول إنّ الإسلام لم يعرف التحديث قطّ، وإنه لم يفصل قطّ بين الدين والدولة، وإنه عاجز عن فهم الحضارات الأخرى ـ إلا أنّ هنتنغتون لا يزعج نفسه بمثل هذه الأمور. فهو يرى أنّ الإسلام، والكونفوشية، والحضارات الخمس أو الستّ الأخرى (الهندوسية، واليابانية، والسلافية الأرثوذكسية، والأميركية اللاتينية، والأفريقية) التي لا تزال قائمة هي حضارات منفصلة واحدتها عن الأخرى، مما يجعلها تالياً في حالةِ صراعٍ كامنٍ يريد أن يديره، لا أن يحلّه. ولذلك فهو يكتب كمدير لأزمة، لا كدارس للحضارة، ولا كموفِّق بين الحضارات.

وثمّة في القلب من مقالة هنتنغتون ذلك الإحساس بعدم أهمية قَدْرٍ كبير من التفاصيل، وأكوامٍ من البحث العلمي، وعدد هائل من التجارب، التي يختزلها جميعاً إلى زوجٍ من الأفكار التي يسهل التقاطها وتذكّرها والاستشهاد بها، لتُقَدّم من ثمَّ على أنّها عملية، ومفيدة، ودقيقة، وواضحة، وهذا ما جعل هذه المقالة تضرب على الوتر الحساس لدى صنّاع القرار بعد الحرب الباردة. ولكن هل هذه هي الطريقة المثلى في فَهْمِ العالم الذي نعيش فيه؟ أَمِنَ الحكمة أن يعمد مثقف وخبير أكاديمي إلى وضْع خارطةٍ مبسّطةٍ للعالم ثمّ يقدّمها للجنرالات والمشرّعين المدنيين كوصفة للإحاطة بالعالم أولاً ثمّ العمل عليها؟ ألا تطيل مثل هذه الطريقة أمد الصراع، وتُفَاقِمُه، وتعمّقه؟ ما الذي تفعله للحدّ من الصراع الحضاري؟ وهل **نريد**

صدام الحضارات؟ ألا تثير هذه الطريقة الأهواء القومية والعداء القومي القاتل، ألا يجدر بنا أن نتساءل ما الذي يدفع أحداً إلى مثل هذا الأمر: ألكي يفهم أم لكي يفعل، ألكي يخفّف من احتمال الصراع أم لكي يزيده؟

وسوف أبدأ بِعَرْضٍ للوضع العالمي لألاحظ أنّه بات من السائد الآن أن يجري الكلام باسم تجريدات كبيرة، ومبهمة وقابلة للتلاعب بها على نحوٍ مقيت في رأيي، مثل الغرب أو الثقافة اليابانية، أو السلافية، أو الإسلام، أو الكونفوشية، وهي لصاقات تختزل الأديان، والأعراق، والإثنيات إلى إيديولوجيات أشنع وأشدّ استفزازاً من إيديولوجيات غوبينو ورينان منذ 150 عاماً مضت. وقد يبدو ما سأقوله غريباً، إلا أنّ هذه الأمثلة المتفشّية الآن من علم النفس الجمعي ليست بالأمثلة الجديدة، ومن المؤكّد أنها لا تشتمل على أيّ قيمٍ تثقيفية أو تنويرية على الإطلاق. وهي توجد في أزمنة انعدام الأمن العميق، أي حين يتقارب البشر من بعضهم بعضاً ذلك التقارب الشديد ويدفع بعضهم بعضاً، إمّا نتيجةً للتوسّع، والحرب، والإمبريالية، والهجرة، أو كعاقبةٍ لتغيّر مفاجئ، غير مسبوق.

دعوني أقدّم اثنين من الأمثلة التي تلقي الضوء على هذا الأمر. لقد برزت لغةُ هوية الجماعة ذلك البروز الحاد بين أواسط القرن التاسع عشر وأواخره وكانت ذروةُ ما آلت إليه عقوداً من التنافس الدولي بين القوى العظمى الأوروبية والأميركية على مناطق في أفريقيا وآسيا. ففي المعركة على المساحات الفارغة في أفريقيا ـ القارّة المظلمة ـ لم تكتف فرنسا وبريطانيا فضلاً عن ألمانيا وبلجيكا باللجوء إلى القوة بل لجأت أيضاً إلى عدد كبير من النظريات وضروب البلاغة التي تبرّر ما قامت به من سلب ونهب. ولعل المفهوم الفرنسي عن الرسالة الحضارية، ***La mission civlisatrice***، أن يكون أشهر هذه الوسائل، حيث يقوم على فكرة مفادها أنّ لدى بعض الأعراق والثقافات هدفاً حياتياً أسمى مما لدى سواها؛ ممّا يعطي الأقوى، والأكثر تطوراً، والأشدّ تحضّراً الحقّ في استعمار الآخرين، ليس باسم القوّة الهمجية أو السلب الفجّ، وكلاهما

مكوّنان أساسيان من مكوّنات هذه العملية، بل باسم مثل أعلى نبيل. ورواية جوزيف كونراد الأشهر، ***قلب الظلام***، هي تمثيلٌ ساخر، بل مرعب، لهذه الأطروحة، حيث يقول السارد مارلو إنّ «فتح الأرض، الذي عادةً ما يعني انتزاعها من أولئك الذين لهم بشرة مختلفة قليلاً عن بشرتنا أو أنوف مفلطحة قليلاً قياساً بأنوفنا، ليس بالشيء الحسن حين تمعن فيه النظر. وما يشفع له هو الفكرة وحدها. فكرةٌ تقف خلفه، فكرة وليس زعماً عاطفياً؛ وكذلك إيمان بهذه الفكرة بعيدٌ عن الأنانية: شيءٌ يمكنك أن تعلي من شأنه، وتنحني أمامه، وتقدّم له الأضاحي».

وما يحدثُ استجابةً لهذا النوع من المنطق هو شيئان اثنان. أولهما هو أنَّ القوى المتنافسة تخترع نظريتها الخاصة في القسمة الثقافية أو الحضارية كيما تبرر ما تقوم به في الخارج. وقد كان لدى بريطانيا مثل هذه النظرية، وكذلك ألمانيا، وبلجيكا، ومثلهم الولايات المتحدة بالطبع، في مفهومها عن القسمة الواضحة. وهذه الأفكار الشفيعة تعلي من شأن التنافس والصدام، اللذين يتمثّل غرضهما الفعلي، كما رأى كونراد بحقّ، في تعظيم الذات، والقوة، والفتح، والثروة، والافتخار بالنفس بلا حدود. بل إنَّ بمقدوري القول إن ما ندعوه اليوم بلاغة الهوية، التي تمكّن عضو جماعةٍ إثنية أو دينية أو قومية أو ثقافية من أن يضع هذه الجماعة في مركز العالم، إنّما يعود إلى تلك المرحلة من التنافس الإمبراطوري عند نهاية القرن التاسع عشر. وهذا ما يثير بدوره مفهوم «العوالم المتحاربة» الذي من الواضح تماماً أنّه يقع في القلب من مقالة هنتنغتون. وكان هذا المفهوم قد حظي بتجسيدٍ مستقبليٍّ مرعب في قصة هـ. ج. ويلز الخيالية ***حرب العوالم***، التي نذكر أنّها توسّع هذا المفهوم ليشتمل على معركة بين هذا العالم وعالم آخر بعيد عن كوكب الأرض. أما في حقول الاقتصاد السياسي، والجغرافيا، والأنثروبولوجيا، والتأريخ المترابطة، فنجد أنَّ النظرية التي مفادها أنَّ كلَّ «عالم» منغلق على ذاته، وله حدوده الخاصة وإقليمه الخاص، تُطَبَّق على الخارطة العالمية، وبنية الحضارات،

والتصوّر الذي يرى أنَّ لكلٍّ قسمته، ونفسيّته، وحميّته، وهلمجرا. وجميع هذه الأفكار، بلا استثناء تقريباً، تقوم على الصراع، أو الصدام وليس على الانسجام بين العوالم. وهذا واضحٌ في أعمال غوستاف لوبون (انظر ***العالم في ثورة***) وفي أعمال باتت منسيّة نسبياً مثل عمل ف. س. مارفن ***الأعراق الغربية والعالم*** (1922) وعمل جورج هنري لين ـ فوكس بِت ريفرز ***صدام الثقافات وتماس الأعراق*** (1927).

أما الشيء الثاني الذي يحصل فهو، كما يعترف هنتنغتون نفسه، أنّ الشعوب الأضعف، أو موضوعات التحديقة الإمبريالية إذا جاز التعبير، تردّ بمقاومة التلاعب بها واستعمارها المفروض. ونحن نعلم الآن أنّ مقاومة الرجل الأبيض الأولية الفاعلة قد بدأت ما إنْ وطأت قدماه أمكنةً مثل الجزائر، وشرق إفريقيا، والهند، وسواها. وأنّ هذه المقاومة الأولية قد أعقبتها مقاومة أخرى، تمثّلت في تنظيم حركات سياسية وثقافية عازمة على تحقيق الاستقلال والتحرر من السيطرة الإمبريالية. ففي اللحظة ذاتها من القرن التاسع عشر حين بدأت بلاغة التبرير الذاتي الحضاري بالانتشار بين القوى الأوروبية والأميركية، ظهرت بين الشعوب المستعمرَة بلاغةٌ مقابلة، تنادي بالوحدة الإفريقية أو الآسيوية أو العربية، وبالاستقلال، وتقرير المصير. وفي الهند، مثلاً، تشكّل حزب المؤتمر في العام 1880 وعند منقلب القرن كان قد أقنع النخبة الهندية بأنَّ الحرية السياسية لا يمكن أن تأتي إلا عبر دعم اللغات الهندية، والصناعة الهندية، والتجارة الهندية؛ حيث سار هذا السجال على النحو الذي يرى أنَّ هذه الأشياء لنا ولنا وحدنا، ولن نفلح في النهوض إلا بترسيخ **عالمنا** إزاء **عالمهم**؛ ولا بدّ أننا نلاحظ هنا كيف يجري بناء الـ «نا»ـ مقابل ـ الـ «هم». ونجد منطقاً مماثلاً لهذا المنطق في مرحلة الميجي في اليابان الحديثة. كما نجد شيئاً مشابهاً لبلاغة الانتماء هذه في القلب من كلِّ قومية تبنّتها حركة الاستقلال، حيث تمكّنت بعد فترة وجيزة من الحرب العالمية الثانية من أن تحقق هدفها المتمثّل لا بتفكيك الإمبراطوريات الكلاسيكية

وحسب، بل بنيل الاستقلال لعشرات وعشرات من البلدان بعد ذلك. فالهند، وأندونيسيا، ومعظم البلدان العربية، والهند الصينية، والجزائر، وكينيا، وهلمجرا: جميع هذه البلدان صعدت إلى المنصّة العالمية، على نحوٍ سلمي في بعض الحالات، ونتيجةً للتطورات الدولية (كحالة اليابان)، أو الحروب الاستعمارية الشنيعة، أو حروب التحرر الوطني في حالات أخرى.

هكذا مضت بلاغة الخصوصية الثقافية أو الحضارية، سواء في السياق الكولونيالي أو ما بعد الكولونيالي، في اتجاهين ممكنين، أولهما هو اتجاه طوباوي ألحّ على ضَرْبٍ شامل من التكامل والانسجام بين الشعوب جميعاً، وثانيهما هو الاتجاه الذي أشار إلى أنَّ لكلّ حضارة خصوصيتها، وغيرتها، وأحاديتها المصمتة، مما يدفعها عملياً إلى رفض جميع الحضارات الأخرى ومحاربتها. ومن بين الأمثلة على الاتجاه الأول لغة الأمم المتحدة ومنظماتها، حيث قامت الأمم المتحدة في أعقاب الحرب العالمية الثانية، وانطلقت منها محاولات عديدة لإقامة حكومة عالمية، على أساس التعايش، والتقليص الطوعي لحدود السيادة، وتناغم الشعوب والثقافات وتكاملها. أمّا من بين الأمثلة على الاتجاه الآخر فثمة نظرية الحرب الباردة وممارستها، ومؤخّراً الفكرة التي مفادها أنّ صدام الحضارات حتمي، إنْ لم يكن ضرورياً، في عالمٍ يشتمل على كثيرٍ من الأجزاء المختلفة. وترى وجهة النظر هذه أنَّ الثقافات والحضارات **منفصلة** أساسياً واحدتها عن الأخرى. ولست أريد أن أكون هنا من أولئك الذين يثيرون البغضاء. فقد شهد العالم الإسلامي انبعاثاً لبلاغاتٍ وحركاتٍ تؤكّد على عداء الإسلام للغرب، وكما هو الحال في إفريقيا، وأوروبا، وآسيا، وغيرها، ظهرت حركات تلحّ على الحاجة إلى إقصاء الآخرين الذين يوصمون بأنهم غير مرغوب فيهم. وكان الأبارثيد في جنوب أفريقيا واحدةً من هذه الحركات، شأنه شأن الاهتمام الراهن

بالمركزية الإفريقية واستقلال الحضارة الغربية الكلّي مما نجده في إفريقيا والولايات المتحدة على التوالي.

والغرض من هذا التاريخ الثقافي القصير لفكرة صدام الحضارات هو تبيان أنّ أشخاصاً مثل هنتنغتون هم نتاج لذاك التاريخ، وأنّه قد أعطى كتابتهم شكلها وهيئتها. وعلاوةً على ذلك، فإنّ اللغة التي تصف الصدام هي لغة مُشبَعة باعتبارات القوة: لغة يستخدمها الأقوياء لحماية ما يملكونه وما يفعلونه، ويستخدمها الضعفاء أو الأقلّ قوة لتحقيق المساواة، أو الاستقلال، أو ميزة ما إزاء القوة المسيطرة. وهكذا يكون بناء إطار مفاهيمي حول فكرة التضاد بيننا وبينهم ضرباً من الزعم أنّ الاعتبار الأساسي هو اعتبار إبستمولوجي وطبيعي ـ حضارتنا معروفة ومقبولة، أما حضارتهم فمختلفة وغريبة ـ في حين أنّ الإطار الذي يفصلنا عنهم هو في حقيقته إطار مبنيّ بناءً، ومرتبط بالحرب، وبأوضاع بعينها. ونلاحظ ضمن كلّ معسكر حضاري أنَّ هنالك ممثلين رسميين لتلك الثقافة أو الحضارة يجعلون من أنفسهم ناطقين باسمها، ويخصّون أنفسهم بدور الإفصاح عن ماهيت«نا» (أو ماهيت«هم»). وهذا ما يقتضي على الدوام قَدْراً هائلاً من التقليص، والاختزال، والمبالغة. هذا على المستوى الأول والمباشر، ومن ثمّ فإنّ الكلام على ماهية ثقافات«نا» أو حضارت«نا»، أو ما ينبغي أن تكون عليه، لابدّ أن ينطوي على نزاع على التعريف. وهذا ما يصحّ بصورةٍ مؤكّدة على هنتنغتون، الذي يكتب مقالته في لحظة من تاريخ الولايات المتحدة حيث يكتنف قَدْرٌ عظيم من الاضطراب تعريف الحضارة الغربية ذاته. ولنتذكّر أنّ كثيراً من جامعات الولايات المتحدة قد هزّها الخلاف في العقدين الماضيين حول ما يشكّل مُعْتَمَد الحضارة الغربية المُكَرَّس(*)، وما هي الكتب التي ينبغي أن

(*) المُعْتَمَد المُكَرَّس، canon، مفهوم ذو أصول مسيحية يشير إلى مجموع النصوص الدينية المُعتَمَدة والمكرّسة على أنها "صحيحة" و"موثوقة" ومقدسة تالياً. وذلك بخلاف النصوص المشكوك في صحّتها والتي تُدعى بـ"الأبوكريفا". وقد انتقل هذا المصطلح إلى الدراسات الأدبية والنقدية ليشير إلى مجموع النصوص

تُدَرَّس، وما هي الكتب التي ينبغي أن تُقْرَأ أو لا تُقرَأ، أو تُضَمّ، أو يجري الاهتمام بها. ولقد شهدت أمكنةٌ مثل ستانفورد وكولومبيا جدالاً حول هذه القضية لا بوصفها مجرد مسألة أكاديمية عادية بل لأنَّ تعريف الغرب وأميركا تالياً كان موضع الرهان.

ويعلم كلّ من لديه أدنى معرفةٍ بكيفية عمل الثقافات أنَّ تعريف ثقافة وتحديد ما تعنيه لأبنائها، هو على الدوام محلّ نزاع شديد، وديمقراطي، حتى في المجتمعات غير الديمقراطية. فثمّة مراجع معتمدة ومكرّسة ينبغي اختيارها ومراجعتها باستمرار، ومجادلتها، واختيارها من جديد، أو استبعادها. وثمّة أفكار عن الخير والشرّ، وعن الانتماء أو عدم الانتماء (عن المماثل والمختلف)، وضروب من تراتب القيم التي ينبغي تحديدها، ومناقشتها، وإعادة مناقشتها، وترسيخها أو العكس، تبعاً للحالة. وعلاوةً على ذلك، فإنَّ كلّ ثقافة تحدّد أعداءها، وما يقع خارجها ويهدّدها. فالإغريق، منذ هيرودوت، كانوا يعتبرون كلّ من لا يتكلم اليونانية بربرياً بصورة آلية، و**آخر** ينبغي احتقاره ومقارعته. ويبيّن كتابٌ ممتاز صدر مؤخّراً لعالم الكلاسيكيات الفرنسي فرانسوا هارتوغ، بعنوان ***مرايا هيرودوت***، ما بذله هيرودوت من جهد مدروس في بناء صورة **الآخر** البربري في حالة الإسكيثيين، على نحوٍ يفوق ما بذله على هذا الصعيد في حالة الفرس.

والثقافة الرسمية هي ثقافة الكهنة، والأكاديميين، والدولة. وهي تقدّم تعريفات للوطنية، والولاء، والحدود، وما دعوته بالانتماء. وهذه الثقافة الرسمية هي التي تتكلم باسم الكلّ، وتحاول أن تعبّر عن الإرادة العامة، والروح العامة، والفكرة العامة التي تجمع معاً على نحوٍ حصريّ كلاًّ من الماضي الرسمي، والآباء المؤسسين، والنصوص المؤسِّسة، ومَجْمَع

المُعتمَدة والمكرّسة ضمن تراث محدّد أوفي حقل معرفي معيّن، تبعاً لمعايير أو قيم معينة بحيث تشكّل وحدة نصّيّة أُضفي عليها ضرب من التجانس أو اعْتُبِرَت كذلك. كما يمكن إطلاق هذا المصطلح على أعمال مؤلِّف تُقْبَل على أنها صحيحة وموثوقة، كأن نقول المُعتمَد الشكسبيري.

الأبطال والأشرار، وما إلى ذلك، في حين تُقصي من هذا الماضي كلّ ما هو أجنبي أو مختلف أو غير مرغوب فيه. ومن هذه الثقافة الرسمية تنبع تعريفات ما يمكن قوله وما لا يمكن، وتلك المحظورات والمحرّمات الضرورية لأيّ ثقافة كيما تكون لها سلطة.

وصحيحٌ أيضاً أنّه علاوةً على الثقافة السائدة، أو الرسمية، أو المُعْتمَدة هنالك ثقافات معارضة، أو بديلة بعيدة عن الاتّباع، أو إبداعية تشتمل على كثيرٍ من العناصر المناوئة للسلطة والمنافسة للثقافة الرسمية. ويمكن أن ندعوَ هذه الثقافات باسم الثقافة المضادة، وهي مجموعة من الممارسات المقرونة إلى ضروب مختلفة من الخوارج: الفقراء، المهاجرين، البوهيميين، العمال، المتمردين، الفنانين. ومن هذه الثقافة المضادة ينبع انتقاد السلطة وتنبع تلك الهجمات على ما هو رسمي واتّباعي. وكان الشاعر العربي المعاصر الكبير أدونيس قد كتب على نحوٍ مفصّل عن العلاقة بين الاتّباع والإبداع في الثقافة العربية وكشف عن الديالكتيك والتوتر المتواصل بينهما. وما من ثقافة يمكن أن تُفْهَم دون وعي ما لهذا المصدر دائم الحضور من مصادر الاستفزاز الخلاّق الذي تستفزّ به الثقافةُ غير الرسمية الثقافةَ الرسمية؛ فالاستخفاف بهذا القلق أو التوتر داخل كل ثقافة، وافتراض الاتساق الكامل بين الثقافة والهوية، يعني إغفال ما هو حيوي ومثمر.

ولقد اعترت تحولات كثيرة وتبدّلات دراماتيكية ما شهدته الولايات المتحدة من جدال حول ما هو أميركي. وفي صباي، كانت أفلام الغرب تصوّر الأميركيين الأصليين على أنهم شياطين وأشرار ينبغي القضاء عليهم أو تدجينهم؛ وكانوا يُدعَون باسم **الهنود الحمر**، وإذا ما كانت لهم أيّ وظيفة في الثقافة بوجهٍ عام، فإنَّ هذه الوظيفة كانت تتمثّل في إحباط مسيرة الحضارة البيضاء؛ وهذا ما يصحّ على الأفلام بقدر ما يصحّ على كتابة التاريخ الأكاديمي. أمّا اليوم فقد تغيّر ذلك تماماً. وبات يُنْظَر إلى الأميركيين الأصليين على أنهم ضحايا التقدم الغربي الذي اعترى البلد،

بدلاً من اعتبارهم أولئك الأشرار الذين ناهضوا هذا التقدم. بل كان ثمة تغيّر أيضاً في المكانة التي يحتلها كولومبوس، وانقلابات دراماتيكية في طرائق تصوير الأميركيين الأفارقة والنساء. وقد لاحظت توني موريسون أنَّ الأدب الأميركي الكلاسيكي يبدي هَوَس البياض، الذي يشهد عليه موبي ديك لدى ميلفل وآرثر غوردن بيم لدى إدغار آلن بو. وترى توني موريسون أنَّ كتّاب القرنين التاسع عشر والعشرين الذكور الكبار، أولئك الرجال الذين شكّلوا المُعْتَمَد المكرَّس لما عُرِف باسم الأدب الأميركي، قد أبدعوا أعمالهم مستخدمين البياض كطريقةٍ لتجنّب الحضور الإفريقي وسط مجتمعنا، وإسدال الستارة عليه، وإخفائه. غير أنَّ النجاح والتألّق اللذين تحققهما روايات توني موريسون وكتاباتها النقدية يؤكّدان بحدّ ذاتهما على مدى التغير الحاصل بين عالم ميلفل وهمنغواي وعالم دوبوا، وبالدوين، ولانغستون هيوز، وتوني موريسون. فأيّ رؤية هي أميركا الفعلية، ومن الذي يمكنه أن يدّعي تمثيلها أو تعريفها؟ السؤال معقّد ومثير إلى أبعد حدّ، ولا تمكن الإجابة عنه باختزال الأمر كلّه إلى بضع صيغ مبتذلة ومكرورة.

ويمكن أن نجد إطلالةً جديدة على المصاعب التي تشتمل عليها النزاعات الثقافية المتعلقة بتعريف حضارةٍ ما في كتاب آرثر شليزنغر الصغير ***فَصْمُ عرى أميركا***. ولأنّ شليزنغر مؤرّخ ينتمي إلى التيار السائد فمن الطبيعي أن تنغّصه حقيقة أنّ جماعاتٍ بازغةً ومهاجرةً في الولايات المتحدة راحت تخالف الحكاية الرسمية، والأحادية عن أميركا كما اعتاد أن يعرضها المؤرّخون الكلاسيكيون الكبار في هذا البلد، مثل بانكروفت، وهنري آدامز، ومؤخّراً ريتشارد هوفستيتر. فهذه الجماعات تريد لكتابة التاريخ أن تعكس، ليس أميركا كما تصوّرها وحَكَمَها الأرستقراطيون وملاّك الأرض وحسب، بل أيضاً أميركا التي لعب فيها العبيد، والخدم، والعمال، والمهاجرون الفقراء دوراً هامّاً على الرغم من عدم الاعتراف بذلك. وسرديات هؤلاء، التي أخرستها الخطابات الكبرى الصادرة عن

واشنطن، ومصارف الاستثمار في نيويورك، وجامعات نيو إنجلند، وثروات الغرب الأوسط الصناعية الضخمة، باتت اليوم تبذر الاضطراب في تقدّم القصة الرسمية البطيء وصفائها الذي تشوبه الشوائب. فهم يطرحون أسئلةً، ويقحمون تجارب التعساء، ويطالبون بحقوق الضعفاء من النساء، والأميركيين الآسيويين والأفارقة، وشتى الأقليات الأخرى، الجنسية والإثنية. وسواء اتفق المرء مع صرخة شليزنغر الملتاعة أم لا، فإنّ لا مجال لمخالفته في أطروحته الأساسية أنَّ كتابة التاريخ هي الطريق الملكي إلى تعريف بلدٍ ما، وأنَّ هوية مجتمعٍ ما هي إلى حدٍّ بعيد تابعٌ للتأويل التاريخي، الذي يعجّ بالمزاعم والمزاعم المضادة المتنازعة. والولايات المتحدة هي اليوم في مثل هذا الوضع المشحون الذي يعجّ بالمزاعم.

وثمّة جدال مماثل يجري اليوم في العالم الإسلامي، مع أنَّ الصراخ الهستيري عن خطر الإسلام، والأصولية الإسلامية، والإرهاب الذي كثيراً ما يصادفه المرء في وسائل الإعلام الغربية، غالباً ما تفوته تماماً رؤية هذا الجدال. فالإسلام، شأنه شأن أيّ ثقافة عالمية كبرى، يشتمل على تشكيلة مدهشة من التيارات والتيارات المضادة، التي لا يميّز معظمها أولئك الباحثون الاستشراقيون المتحيّزون الذين يرون في الإسلام مصدراً للخوف والعداء، أو أولئك الصحفيون الذين ليسوا على دراية بأيّ من لغات المناطق التي يغطّونها أو تواريخها ويكتفون بالاتكاء على الصور النمطية التي لا تزال متشبّثة بالغرب منذ القرن الثامن. فإيران اليوم - التي غدت هدفاً لحملة سياسية انتهازية شرسة تشنّها الولايات المتحدة - تشهد مخاض جدال مدهش في طاقته وحيويته حول القانون، والحرية، والمسؤولية الشخصية، والتراث مما لا يغطّيه المراسلون الغربيون. فثمة أساتذة ومثقفون بارزون - من رجال الدين وغيرهم - يواصلون تراث شريعتي، ويتحدّون مراكز القوة والاتّباع الحصينة ويحققون قدراً كبيراً من النجاح الجماهيري على ما يبدو. وفي

مصر، انتهت اثنتان من القضايا المدنية المنطوية على تدخّل ديني جائر في حياة مفكّر ومخرج سينمائي مشهور على التوالي إلى انتصار كليهما على الاتباعية المتزمتة (أشير هنا إلى قضيتيّ نصر أبو زيد ويوسف شاهين). ولقد رأيت أنا نفسي في كتابٍ صدر لي مؤخّراً (***سياسات الحرمان***، 1994) أنّ مدّ الأصولية الإسلامية كما يوصف على نحوٍ مُخْتَزَل في الإعلام الغربي، يشهد قدراً كبيراً من المعارضة العلمانية، على هيئة نزاعات شتّى حول تفسير السنّة في قضايا مثل القانون، والسلوك الشخصي، واتّخاذ القرار السياسي، وهلمجرا. وعلاوةً على ذلك، فإن ما يُنسى في أغلب الأحيان هو أنّ حركات مثل حماس والجهاد الإسلامي هي في جوهرها حركات احتجاج تواجه سياسات الاستسلام التي تمارسها منظمة التحرير الفلسطينية وتحشد إرادة المقاومة في مواجهة ممارسات الاحتلال الإسرائيلي، ومصادرته الأراضي أو ما شابه.

وما يدهشني، بل ويزعجني، أنّ ما من إشارةٍ في أيّ مكان من مقالة هنتنغتون تدلّ على معرفته بهذه الجدالات المعقّدة، أو على إدراكه أنّ طبيعة الحضارة وهويتها لم تُؤخَذا يوماً من قِبَل جميع أبناء تلك الحضارة على أنهما مسلمتان لا يرقى إليهما الشكّ. وبعيداً عن أن تكون الحرب الباردة الأفق المحدِّد للعقود القليلة الأخيرة، أودّ أن أقول إنّ هذا الموقف واسع الانتشار من مساءلة السلطة القديمة والتشكيك فيها هو الذي يسم عالم ما بعد الحرب في كلٍّ من الشرق والغرب. وقد فرضت القومية وإزالة الاستعمار هذه القضية إذ دفعتا شعوباً بأكملها إلى النظر في مسألة الهوية القومية في الحقبة التي تلت رحيل المستعمِر الأبيض. ففي الجزائر، التي هي اليوم موضع نزاع دموي بين الإسلاميين وحكومة معمّرة وفاقدة للصدقية، كان هذا الجدال قد اتّخذ أشكالاً عنيفة. غير أنّه يبقى جدالاً فعلياً ونزاعاً حقيقياً على الرغم من ضراوته وعنفه. فبعد أن هزمت جبهة التحرير الوطني الجزائرية الفرنسيين في العام 1962،

أعلنت أنها حاملة لواء هوية وطنية جزائرية، وعربية، وإسلامية جديدة. ولأول مرّة في تاريخ الجزائر الحديث، غدت العربية لغة التعليم، واشتراكية الدولة العقيدة السياسية، وعدم الانحياز موقفاً في الشؤون الخارجية. وفي سياق ممارسة جبهة التحرير كحزب واحد يجسّد هذه الأشياء جميعاً، تحوّلت إلى بيروقراطية جسيمة مترهلة، واستُنْزِف اقتصادها، وتلبّث قادتها في مواقعهم كطغمةٍ حاكمة قاسية ومتصلّبة. ولم تنشأ المعارضة من الدوائر المسلمة وقادتها وحسب بل أيضاً من الأقلية البربرية، التي أحسّت بانسحاق هويّتها داخل خطاب الهوية الجزائرية الموحّدة المزعومة. هكذا تمثّل الأزمة التي شهدتها السنوات القليلة الماضية نزاعاً متعدد الجوانب على السلطة، وعلى الحقّ في تقرير طبيعة الهوية الجزائرية: ما الإسلامي فيها، وما نوع هذا الإسلام، وما الوطني، ما العربي والبربري، وهلمجرا.

وما يدعوه هنتنغتون باسم «الهوية الحضارية» هو، بالنسبة له، شيء ثابت لا يعرف الاضطراب، مثل غرفةٍ ممتلئة بالعفش وراء المنزل. وهذا أبعد ما يكون عن الحقيقة، ليس في العالم الإسلامي وحسب بل على سطح البسيطة برمّتها. والإلحاح على الفروق بين الثقافات والحضارات - علماً أنني أجد استخدام هنتنغتون لكلمتي «الثقافة» و«الحضارة» مفرطاً في خراقته، وذلك على وجه الدّقة لأنّ هاتين الكلمتين تمثّلان له أشياء ثابتة وجامدة، لا أشياء دينامية دائمة الاضطراب كما هي في الحقيقة - يعني تجاهلاً تاماً للجدال أو النزاع (كيما نستخدم الكلمة الأشدّ طاقةً وفاعلية بين هاتين الكلمتين) الدائر إلى ما لا نهاية بالمعنى الحرفيّ حول تعريف الثقافة أو الحضارة داخل تلك الحضارات، بما فيها الحضارات «الغربية» المختلفة. ومثل هذه الجدالات تقوّض تماماً أيّ فكرةٍ عن هوية ثابتة، وتالياً أيّ فكرة عن علاقات بين هويات، وهو ما يعتبره هنتنغتون ضَرْباً من الحقيقة الأنطولوجية (الكيانية) ذات الوجود السياسي، تثبت حتمية الصدام بين الحضارات. ولا حاجة بك لأن

تكون خبيراً في الشؤون الصينية، أو اليابانية، أو الكورية، أو الهندية لكي تعلم ذلك. وثمة المثال الأميركي الذي سبق أن ذكرته. كما أنّ هنالك المثال الألماني، الذي شهد منذ نهاية الحرب العالمية الثانية واحداً من أكبر الجدالات حول طبيعة الثقافة الألمانية، وما إذا كانت النازية قد خرجت على نحوٍ منطقي من قلب هذه الثقافة، أم كانت ضرباً من الانحراف والضلال.

غير أنَّ ثمّة ما يزيد على هذا فيما يتعلق بسؤال الهوية. ففي حقل الدراسات الثقافية والبلاغية، وفّرت لنا الاكتشافات وضروب التقدّم التي جرت مؤخّراً تبصّراً أوضح ليس بطبيعة الهوية الثقافية المتنازعة والدينامية وحسب، بل أيضاً بمدى اشتمال فكرة الهوية ذاتها على الفانتازيا، والتلاعب، والاختراع، والبناء. ففي سبعينيات القرن العشرين نشر هايدن وايت كتاباً دعاه ***ما وراء التاريخ*** وكان له أبعد الأثر. فهو دراسة لعدد من مؤرّخي القرن التاسع عشر - من بينهم ماركس، وميشليه، ونيتشه - والكيفية التي يحدد بها اتّكالهم على مجاز واحد أو سلسلة من المجازات (أو الصيغ البلاغية) طبيعة رؤيتهم للتاريخ. فماركس، على سبيل المثال، يلتزم في كتابته شعريةً محدّدة تتيح له أن يفهم طبيعة التقدم والاغتراب في التاريخ تبعاً لنموذج سردي محدّد، يلحّ على الفارق بين شكل المجتمع وجوهره. وما يهدف إليه وايت من تحليله بالغ الصرامة والألمعي تماماً لماركس وسواه من المؤرّخين هو أن يبيّن لنا كيف تُفهَم تواريخ هؤلاء المؤرّخين على أفضل وجه، ليس تبعاً لـ «واقعيّتها» بل تبعاً للكيفية التي تعمل بها استراتيجياتها البلاغية والخطابية الداخلية: فهذه الاستراتيجيات، وليس الوقائع، هي التي تجعل رؤى توكفيل أو كروتشه أو ماركس تعمل فعلياً كمنظومة، وليس أيّ مصدر خارجي فيما يُدعى بالعالم الواقعي.

ويتمثّل أثر كتاب وايت، شأنه شأن أثر دراسات ميشيل فوكو، في إزاحة الاهتمام بعيداً عن وجود إثباتات قاطعة للأفكار المطروحة قد

يقدّمها العالم الطبيعي، وتركيز هذا الاهتمام بدلاً من ذلك على نوع اللغة المُسْتخدَمة، التي تُرى على أنّها تشكّل عناصر رؤية الكاتب أو مكوّناتها. وبذلك ننظر إلى فكرة الصدام، على سبيل المثال، ليس على أنها مستمدّة من صدام واقعي يجري في العالم بل على أنها مستمدّة من استراتيجيات نثر هنتنغتون، التي تعتمد بدورها على ما أدعوه شعرية إدارية، وهي استراتيجية تفترض وجود كيانات ثابتة ومحدّدة ميتافيزيقياً تُدعى الحضارات لا يلبث الكاتب أن يتلاعب بها ذلك التلاعب المثير للعواطف والانفعالات، كما في العبارة التالية لهنتنغتون: «للكتلة الإسلامية التي تأخذ شكل هلال، ممتدّ من النتوء الإفريقي إلى آسيا الوسطى، حدود دموية». ولست أعني هنا أنَّ لغة هنتنغتون هي لغة عاطفية وانفعالية ولا ينبغي لها أن تكون كذلك، بل أعني أنها كذلك على نحوٍ كاشفٍ وموحٍ تماماً، وهي الطريقة التي تعمل بها كلّ لغة على النحو الشعري الذي حلّله هايدن وايت. وما يتضح من لغة هنتنغتون هو طريقته في استخدام اللغة المجازية لكي يؤكّد على البعد والمسافة بين عالم«نا» ـ السويّ، المقبول، المألوف، المنطقي ـ وعالم الإسلام، كمثال لافت على نحوٍ خاص، بحدوده الدموية، ومعالمه الناتئة، وهلمجرا. وما يوحي به ذلك هو أنّ هنتنغتون لا يقوم من طرفه بأيّ تحليل بقدر ما يقدّم سلسلةً من الأحكام تخلق، كما سبق أن قلت، ذلك الصدام ذاته الذي يبدو في مقالته كما لو أنه يكتشفه ويشير إليه.

وإيلاء قَدْر كبير من الاهتمام إلى إدارة صدام الثقافات وتوضيحه يطمس واقعة التبادل والحوار العظيمين، الصامتين في الغالب، بين هذه الثقافات. أين هي اليوم تلك الثقافة ـ سواء كانت يابانية، أم عربية، أم أوروبية، أم كورية، أم صينية، أم هندية ـ التي لم تُقِمْ صلاتٍ مديدةً، ووثيقةً، وبالغة الغنى مع الثقافات الأخرى؟ ما من استثناء لهذا التبادل على الإطلاق. ويتمنى المرء لو أنَّ مديري الصراع أَوْلوا اهتماماً لمعنى امتزاج ضروب الموسيقا المختلفة في أعمال أوليفييه ميسيان أو تورو تاكيميتسو، على سبيل المثال، وفهموا ذلك المعنى. فعلى الرغم من قوة

المدارس الوطنية المختلفة وتأثيرها، إلا أنَّ أكثر ما يستوقف في الموسيقا المعاصرة هو أنَّ أحداً لا يمكنه أن يرسم حدّاً قاطعاً يحيط بأيٍّ منها؛ وغالباً ما تنمّ الثقافات على ذاتها بصورة طبيعية حين تدخل في شراكةٍ بعضها مع البعض الآخر، كما هي الحال في الموسيقا بانفتاحها الاستثنائي على التطورات الجارية في موسيقا المجتمعات الأخرى والقارات الأخرى. وهذا ما يصحّ إلى حدٍّ بعيد على الأدب، حيث يتواجد قرّاء غارثيا ماركيز، ومحفوظ، وأوي، على سبيل المثال، أبعد بكثير من الحدود التي تفرضها اللغة أو يفرضها الوطن. وفي حقل الأدب المقارن حيث أعمل ثمة التزام إبستمولوجي بالعلاقات بين الآداب، وتوافقها وانسجامها، على الرغم من الحواجز الإيديولوجية والقومية الضخمة القائمة فيما بينها. ومثل هذا المشروع التعاوني، الجمعيّ هو ما يفتقده المرء لدى مروجي صدام سرمديّ بين الثقافات: أي ذلك التفاني الذي وُجِدَ في جميع المجتمعات الحديثة بين الباحثين، والفنانين، والموسيقيين، وأصحاب الرؤى، والأنبياء في محاولتهم تفهّم **الآخر**، تفهم المجتمع الآخر أو الثقافة الأخرى التي تبدو غريبةً وبعيدةً جداً. ويخطر في الذهن هنا جوزيف نيدهام الذي أمضى العمر كلّه في دراسة الصين، ولويس ماسينيون الفرنسي ورحلته الطويلة مع الإسلام. ويبدو لي أننا ما لم نؤكّد على روح التعاون والتبادل الإنساني ونعظّمها ـ ولستُ أتكلم هنا على الابتهاج الجاهل أو الحماس الغرّ تجاه ما هو بعيد وغريب، بل على الالتزام الوجودي العميق بالآخر والعمل لخيره ـ لن يبقى أمامنا سوى أَنْ نقرع الطبول لثقافت«نا» ذلك القرع الحاد الاستعراضي إزاء جميع الثقافات الأخرى.

وثمة عملان أساسيان من أعمال التحليل الثقافي صدرا مؤخّراً ويحظيان بأهميةٍ في هذا الإطار. ففي مجموعة المقالات التي صدرت بعنوان ***اختراع التراث***، وقام بتحريرها تيرنس رينجر وإريك هوبسباوم، وهما من أبرز المؤرّخين الأحياء، يرى المؤلفون أنّ التراث بعيداً عن كونه ذلك النظام الراسخ القائم على الحكمة والممارسة المتوارثتين، غالباً ما يكون مجموعةً من الممارسات والقناعات المُخْتَرَعة التي تُسْتخدَم في

المجتمعات الواسعة لخلق إحساسٍ بالهوية بعد انهيار ضروب التضامن العضوي، كالتضامن العائلي، والقروي، والعشائري. وبذلك يكون الإلحاح على التراث في القرنين التاسع عشر والعشرين سبيلاً يمكّن الحكّام من ادّعاء الشرعية، مع أنَّ هذه الشرعية مصطنعة إلى هذا الحدّ أو ذاك. ففي الهند، على سبيل المثال، عمد البريطانيون إلى اختراع مجموعة كبيرة من الطقوس للاحتفال بقبول الملكة فيكتوريا لقب إمبراطورة الهند في العام 1872. وبفعلهم هذا، وبزعمهم أنَّ للدُّربارات، أو المواكب الكبرى، التي تحتفي بهذا الحدث تاريخها الطويل في الهند، تمكّن البريطانيون من إعطاء حكم فيكتوريا نسَباً أو مَحْتِدَاً ليسا له في حقيقة الأمر، لكنهما صارا له على هيئة تراثٍ مُخْتَرَع. وفي سياق آخر، تُعدّ الطقوس الرياضية مثل لعبة كرة القدم، وهي ممارسة حديثة نسبياً، ذروة احتفاء قديم بالنشاط الرياضي، أمّا في الحقيقة فهي طريقة جديدة في إلهاء أعداد كبيرة من البشر. والأمر الأساسي في كلّ هذا هو أنَّ قَدْراً كبيراً مما اعتدنا على اعتباره حقيقة راسخة، أو تراثاً، إنما يتكشف عن كونه اختلاقاً أو فَبْرَكَةً للاستهلاك الجماهيري هنا والآن.

غير أنَّ من يقتصر كلامهم على صدام الحضارات لا يبدون أيّ نأمة تدلّ على معرفةٍ بهذه الإمكانية. فهم يرون أنَّ الثقافات والحضارات يمكن أن تتغيّر، وتتطور، وتنكص، وتختفي، إلا أنّها تظل على نحوٍ غامضٍ حبيسة هويتها، أو ماهيتها المنقوشة في الصخر، إذا جاز القول، كما لو أنَّ ثمة إجماعاً كونياً أقرّ تلك الحضارات الستّ التي يشير إليها هنتنغتون في مطلع مقالته. وقناعتي أنّ مثل هذا الإجماع لا وجود له، أو أنه إذا ما كان موجوداً، لا يمكن له أن يصمد أمام ذلك التمحيص التحليلي الذي تحشده تحليلاتٌ من النوع الذي قدّمه هوبسباوم ورينجر. ولذلك فإننا في قراءتنا عن صدام الحضارات لا نقبل تحليل الصدام بقدر ما نطرح سؤالاً، لماذا تسجنون الحضارات في مثل هذا النطاق العقيم، ثمّ تصفون العلاقة فيما بينها بأنها علاقة صراع أساسي، كما لو أنّ ضروب الاستعارة والتداخل فيما بينها ليست السمة الأَلْفَت والأهمّ؟

وأخيراً، فإنَّ مثالي الثالث من أمثلة التحليل الثقافي يفضي بالكثير عن إمكانية خَلْق حضارةٍ ما بأثرٍ رجعيّ وتحويل ذلك الخلق إلى تعريف جامد، على الرغم من الأدلة التي تشير إلى هجنةٍ واختلاطٍ عظيمين. وهذا المثال هو كتاب ***أثينا السوداء***، لمارتن برنال، أستاذ العلوم السياسية في كورنِل. ومما يقوله برنال إنَّ التصوّر الذي يحمله معظمنا اليوم عن اليونان القديمة لا ينسجم على الإطلاق مع ما يقوله عنها كتّابها في تلك الفترة. فقد ترعرع الأوروبيون والأميركيون، منذ أوائل القرن التاسع عشر، على صورة مثالية للانسجام والحُسْن الأتيكيين، وتخيّلوا أثينا على أنّها المكان الذي كان فلاسفةٌ غربيون مستنيرون مثل أفلاطون وأرسطو يعلّمون فيه حكمتهم، والمكان الذي وُلِدَت فيه الديمقراطية، وحيث ثمّة أسلوب حياةٍ غربيّ يختلف تماماً، على جميع الأصعدة الهامّة، عن تلك الأساليب التي تسود في آسيا أو إفريقيا. غير أنَّ القراءة الدقيقة لما كتبه عدد ضخم من الكتّاب القدماء تكشف أنّ كثيراً منهم قد أشاروا إلى وجود عناصر سامية وأفريقية في الحياة الأتيكية. ويخطو برنال تلك الخطوة الأبعد فيوضح من خلال اللجوء البارع إلى عدد كبير جداً من المصادر أنَّ اليونان كانت في الأصل مستعمرة أفريقية، أو مصرية على وجه التحديد، وأنَّ معظم ما نعتبره اليوم ثقافةً يونانية قديمة كان من إسهام التجّار، والبحّارة، والمعلّمين الفينيقيين واليهود، مما يدفع برنال إلى رؤية تلك الثقافة كخليط من التأثيرات الأفريقية، والسامية، والشمالية في مرحلةٍ لاحقة.

ويبيّن برنال، في الجزء الأشدّ إثارة من ***أثينا السوداء***، كيف مُسِحَت تدريجياً من صورة اليونان الأتيكية الأصلية المختلطة التي ظلّت سائدة حتى القرن الثامن جميع العناصر غير الآرية، وذلك مع تنامي القومية الأوروبية، خاصة الألمانية، على نحوٍ شبيهٍ بقرار النازيين بعد ذلك بسنوات كثيرة منع جميع الكتّاب وإحراق جميع الكتب التي اعتُبِرَت غير ألمانية، وغير آرية. هكذا راحت اليونان القديمة تتحول شيئاً فشيئاً

من كونها نتاج غزو من الجنوب ـ أي من أفريقيا ـ كما هو الحال، إلى كونها نتاج غزو من الشمال الآري. وبتطهير اليونان من عناصرها غير الأوروبية المزعجة، صار بمقدورها أن تقف في تعريف الغرب لذاته ـ وهو تعريف نفعيّ بلا شكّ ـ بوصفها أصل الغرب ومنشؤه، ومصدر عذوبته ونوره. والشيء الأساسي الذي يركّز عليه برنال هو مقدار التغيير الذي أُدْخِل على الأنساب، والسلالات، والذريّات بحيث تلائم الحاجات السياسية لزمنٍ لاحق. ولا حاجة لإقناع أحد منا بالعواقب الوخيمة التي أدّى إليها هذا الاختراع الذاتي لحضارةٍ أوروبيةٍ آريةٍ بيضاء.

وما يزيد انزعاجي لدى مروّجي صدام الحضارات هو ما يبدون عليه من إغفالٍ لكلّ ما نعرفه كمؤرّخين ومحلّلين ثقافيين عن الخلاف الواسع حول تعريفات هذه الثقافات ذاتها. فبدلاً من أن نقبل التصور الساذج إلى حدٍّ لا يُصَدَّق والاختزالي على نحوٍ مقصود الذي يعتبر الحضارات متطابقة مع ذاتها، وكفى المؤمنين شرّ القتال، علينا ألاّ نكفّ عن التساؤل أيّ الحضارات هي المقصودة، والمخلوقة، والمُعَرَّفة ومن قِبَل مَنْ، ولأيّ سبب. والتاريخ القريب يعجّ بأمثلة تمّ فيها إقحام الدفاع عن القيم اليهودية المسيحية في قمع الآراء المعارضة أو غير الشعبية لكي نزعم على نحوٍ سلبي أنَّ «الجميع» يعرفون ما هي هذه القيم، وكيف أُريدَ لها أن تُفَسَّر، وكيف يمكن أن تُغْرَس أو لا تُغْرَس في المجتمع.

ويمكن أن نجد كثيراً من العرب الذين يرون أنَّ الإسلام هو حضارتهم، مثلما يمكن أن نجد بعض الغربيين ـ أستراليين وكنديين وبعض الأميركيين ـ الذين قد لا يرغبون في إدراجهم ضمن مقولة الغربيين الغامضة والفضفاضة. وحين يتحدث أناسٌ مثل هنتنغتون عن «عناصر موضوعية مشتركة» يزعمون وجودها في كلّ ثقافة، فإنهم يغادرون العالم التحليلي والتاريخي، مفضّلين اللجوء إلى مقولات لا معنىً لها في النهاية.

وكما سبق أن بيّنت في عدد من الكتب التي وضعتها، فإنّ ما يوصف اليوم بـ«الإسلام» في أوروبا والولايات المتحدة إنما ينتمي إلى خطاب الاستشراق، وهو بناء فُبْرِكَ لإثارة مشاعر العداء والبغضاء حيال جزء من العالم صادف أنّه ذو أهمية استراتيجية كبيرة بسبب نفطه، وقُرْبِه المهدِّد من العالم المسيحي، وتاريخه المرعب في منافسة الغرب. وهذا شيء مختلف جدّاً عن الإسلام الفعلي، كما يراه المسلمون الذين يعيشون في كنفه. فثمّة عالمٌ من الاختلاف بين الإسلام في إندونيسيا والإسلام في مصر. بل ثمّة تفجّر واضح للصراع على معنى الإسلام حتى ضمن البلد الواحد مثل مصر، حيث تتصارع قوى المجتمع العلمانية مع حركات إسلامية احتجاجية وإصلاحية شتّى على طبيعة الإسلام. والشيء الأسهل، والأبعد عن الصواب، في مثل هذه الظروف هو القول: «ذلك هو عالم الإسلام، لاحظوا أنّهم جميعاً إرهابيون وأصوليون ولاحظوا أيضاً كم يختلفون عنا».

بيد أنّ الجانب الأوهى في أطروحة صدام الحضارات هو ذلك الفصل الصارم المزعوم بين الحضارات، على الرغم من الأدلة الساحقة التي تشير إلى أنّ عالم اليوم هو في حقيقته عالم الاختلاط، والهجرة، والعبور. وإحدى الأزمات الكبرى التي تحيق ببلدان مثل فرنسا، وبريطانيا، والولايات المتحدة هي تلك الأزمة الناجمة عن الإدراك الذي راح يبزغ الآن في كلّ مكان أنَّ ما من ثقافةٍ أو مجتمعٍ يمكن اعتبارها أو اعتباره ذلك الشيء الواحد النقيّ. فالأقليات الضخمة ـ الشمال أفريقيون في فرنسا، والأفارقة والهنود والكاريبيون في بريطانيا، والآسيون والأفارقة في الولايات المتحدة ـ تدحض الفكرة التي ترى أنَّ بمقدور الحضارات التي تفاخر بتجانسها أن تواصل هذا التفاخر. فما من ثقافات أو حضارات معزولة. وأيّ محاولة للفصل بينها وتحويلها إلى تلك الحجرات المنيعة المسدودة التي يدّعيها هنتنغتون هي محاولة تسيء إلى تنوّعها، وتعدّدها، وتعقيد عناصرها، وهجنتها الجذرية. وكلّما زاد إلحاحنا

على انفصال الثقافات والحضارات، زاد ابتعادنا عن جادة الصواب حيال أنفسنا وحيال الآخرين. وتصوّر حضارةٍ حصريةٍ أو مانعة هو، عندي، تصوّر مستحيل. والسؤال الفعلي، إذاً، هو ما إذا كنا نريد العمل من أجل حضارات منفصلة أم أنَّ علينا أن نتّخذ السبيل الأشدّ تكاملاً، وربما الأصعب، فنحاول أن نرى إلى هذه الحضارات على أنها كلٌّ واحد شاسع يستحيل على شخص واحد أن يلتقط معالمه الدقيقة، لكن بمقدورنا أن نحدس بوجوده وأن نشعر به. وعلى أيّ حال، فإنَّ عدداً من المتخصصين في العلوم السياسية، والاقتصاد، والتحليل الثقافي يتحدثون منذ سنوات عن نظام عالمي متكامل، اقتصادي إلى حدٍّ بعيد، هذا صحيح، لكنّه مترابطٌ معاً، على نحوٍ يتجاوز كثيراً من الصدامات التي يتحدث عنها هنتنغتون بكثير من التهوّر والحماقة.

وما يغفله هنتنغتون على نحوٍ يثير أشدّ الدهشة هو تلك الظاهرة التي كثيراً ما يُشار إليها باسم عولمة رأس المال. ففي العام 1980 نشر فيلي برانت وبعض مساعديه تقريراً بعنوان ***الشمال–الجنوب: برنامج من أجل البقاء***. وقد لاحظ كتّاب هذا التقرير أنَّ العالم بات منقسماً إلى منطقتين لا متكافئتين أو متفاوتتين ذلك التفاوت الهائل: شمالٌ صناعيٌّ صغير، يضمّ القوى الاقتصادية الأوروبية والأميركية والآسيوية الكبرى، وجنوب مترامي الأطراف، يضمّ العالم الثالث السابق علاوةً على عدد من الأمم الجديدة شديدة الفقر. كما لاحظوا أنّ المشكلة السياسية في المستقبل سوف تتمثّل في تصوّر العلاقة بين شمالٍ يزداد ثراءً وجنوبٍ يزداد فقراً في عالم يزداد اعتماده المتبادل. واسمحوا لي الآن أن أقتبس من مقالةٍ لعارف ديرليك، أستاذ العلوم السياسية في جامعة ديوك، تتناول قَدْراً كبيراً من الأساس الذي يتناوله هنتنغتون إنّما بطريقةٍ أصوب وأشدّ إقناعاً:

«يساعد الوضع الذي خلقته الرأسمالية العالمية على تفسير ظواهر معينة برزت في العقدين أو الثلاثة عقود الأخيرة، خاصةً منذ الثمانينيات

[من القرن العشرين]: تحرّكات الشعوب (وتالياً الثقافات) على نطاق عالمي، تداعي الحدود (بين المجتمعات، كما بين الفئات الاجتماعية)، تكرّر ضروب اللامساواة والتعارض التي كانت تُقْرَن في السابق إلى الفوارق الكولونيالية داخل المجتمعات، التجانس والتفتت في آنٍ معاً ضمن المجتمعات وعبرها، تنافذ العالمي والمحلي، وتشوّش التصور الذي كان ينظر إلى العالم على أنّه مؤلّف من ثلاثة عوالم أو من دولٍ أمم. ولقد أسهم بعض هذه الظواهر أيضاً في ظهور تسويةٍ للفروق ضمن المجتمعات وعبرها، وكذلك في ظهور الدمقرطة ضمن المجتمعات وعبرها. ومن السخرية أنَّ من يديرون هذا الوضع العالمي يسلّمون هم أنفسهم بأنَّ لديهم الآن (أو لدى منظماتهم) القدرة على الملاءمة بين المحلي والعالمي، وعلى قبول الثقافات المختلفة في عالم رأس المال (فقط لتفكيكها وإعادة تركيبها تبعاً لمتطلبات الإنتاج والاستهلاك)، بل على إعادة تكوين الذوات عبر الحدود القومية لخلق منتجين ومستهلكين أسرع استجابةً لعمليات رأس المال. أمّا أولئك الذين لا يستجيبون، أو «العاجزون تماماً» وغير الضروريين لتلك العمليات - أربعة أخماس سكّان العالم حسب تقدير هؤلاء المدراء - فلا حاجة لاستعمارهم؛ يكفي تهميشهم. فبعد الإنتاج المرن الجديد لم يعد من الضروري استخدام القسر الصريح ضدّ العمل في الداخل أو في المستعمرات. وتلك الشعوب أو الأمكنة التي لا تستجيب لحاجات (أو مطالب) رأس المال، أو التي تذهب بعيداً في استجابتها «الفعّالة»، تجد نفسها خارج سكّته بكلّ بساطة. حتى إنّه بات من الأسهل اليوم، قياساً بما كان عليه الحال في ذروة الكولونيالية، أن يُقال الذَّنْبُ ذنبهم. (*Critical Inquiry*، شتاء 1994، 351)».

إزاء هذه الوقائع الموقعة للكآبة في النفس بل المُنْذِرة بالخطر، يبدو الموقف الذي يرى أنّ علينا في أوروبا والولايات المتحدة أن نحافظ على حضارتنا بصدّ الآخرين، وأن نزيد الصدوع بين الشعوب بغية إطالة أمد

سيطرتنا، أشبه بموقف النعامة التي تدفن رأسها في الرمال. وهذا، في حقيقة الأمر، هو موقف هنتنغتون، الذي يكشف لنا بكلّ سهولة عن السبب وراء نشر مقالته في الـ ***Foreign Affairs***، وانكباب كثير من صناع السياسة عليها إذ تتيح للولايات المتحدة أن تطيل أمد عقلية الحرب الباردة وتنقلها إلى زمنٍ مختلف وجمهور جديد. غير أنَّ الأخْصَب والأَنْفَع بكثير هو عقليةٌ عالميةٌ جديدة ترى إلى الأخطار التي نواجهها من موقع البشرية جمعاء. ومن بين هذه الأخطار إفقار معظم سكّان البسيطة؛ وظهور عصبيات محلية، وقومية، وإثنية، ودينية خبيثة، كما هو الحال في البوسنة، ورواندا، ولبنان، والشيشان، وسواها؛ وتدهور التعليم وهجمة أميّةٍ جديدة ناجمة عن انتشار وسائل الاتصال الإلكترونية، والتلفزيون، والسُبُل الفائقة والعالمية لتدفّق المعلومات؛ وتفتّت سرديات التحرّر والتنوير الكبرى واحتمال اندثارها الخطير. وأثمن ذخيرة لدينا في مواجهة مثل هذا التحول الرهيب الذي يعتري التراث ويعتري التاريخ هو بروز حسّ الجماعة، والتفاهم، والتعاطف، والأمل ممّا يشكّل النقيض الفعلي المباشر لما يثيره هنتنغتون في مقالته. واسمحوا لي أن أورد بعض الأبيات للشاعر المارتنيكي العظيم إيميه سيزار كنتُ قد استخدمتها في كتابي الأخير ***الثقافة والإمبريالية***:

لكن عمل الإنسان لم يكد يبدأ
ولا يزال عليه أن يتغلب
على جميع التحريمات المنغرزة في أعماق حميّته

ليس لعرق أن يحتكر الجمال،
والذكاء، والقوة،
وثمّة متّسع للجميع في موعد النصر

مثل هذه العواطف، بما تُلْمِعُ إليه، تمهّد الطريق أمام انحلال الحواجز الثقافية وضروب الافتخار الحضاري التي تحول دون ذلك النوع من العالمية الحميدة التي نجد إرهاصاتها لدى حركات البيئة، وفي التعاون العلمي، والاهتمام الكوني بحقوق الإنسان، ومفاهيم الفكر العالمي التي تعلي من شأن الجماعة والمشاركة على حساب السيطرة العرقية، أو الجنسية، أو الطبقية. ولذلك، يبدو لي أنَّ الجهود المبذولة في إعادة مجموعة الحضارات إلى مرحلةٍ بدائية من الصراع النرجسي لا ينبغي أن تُفهَم على أنها توصيف للكيفية التي تعمل بها هذه الحضارات في حقيقة الأمر بل تحريضٌ على صراع مدمِّر وشوفينية تنشر الظلام. وهذا على وجه التحديد ما لسنا بحاجةٍ إليه.■

ب ـ الشعر

و و

قصائد
من الشعر اليوناني المعاصر
هيلينا بساراليدو ✦

ترجمة:
ساسي حمام ـ تونس

1 ـ سنوات الفراق

قبل الفجر.... ترحل....
في الباب تظهر ملامحك
الجامدة..
الهاتف يعلن غيابك
ما إن أحببتك حتى رحلت
الآن.. رجوعك يعذبني..
تبعدني يداك..
فأثور..
أفتقدك.. الآن في وجودك...
فتدمع عيون الأطفال...
وترشح الأنوف دون انقطاع..
عن مكان.. أبحث..
لأتحرر من الحزن

فلا أجد غير محطات وسخة..
وجلة... خائفة..
في عالم ممزق...

2 . حب مهاجر

مهما يطل
حبك..
يبقَ دائماً قصيراً...
الساعدان باردان
عند العناق...
الشفاه تأبى التقبيل..
والجسد لا يستجيب...
فقط... نظرتك..
ألهبت عيوني...
فرددتها
عبر محطات قلبي..
افتح النافذة أيها العصفور المهاجر...
انطلق قبل أن يغلك الحلم
انطلق مع بقية العصافير
خذ مكانك في السرب الذي ينتظرك..
ففي السماء المكفهرة
لا تبقى غير النسور
القوية...
متحدية الرياح العاتية..

3 . الذكريات

كلما احتفظنا بذكرياتنا....
شعرنا بوجودنا
وإذا تخلينا عنها
يبسنا

كما الأوراق....
عند الينابيع
نطفئ ظمأنا..
في المنحدرات الظليلة
نحلم بنشر
ألوان الفصول
الساحرة..

4 . موت النهار

أيها الفجر... إني أضمك..
وليداً... تدفئك أنفاسي..
فالنضج.. سيأخذ وقتاً...
ولكن الليل أرخى سدوله...
قبل أن أستحم في أزهار حنجرتك..
أقبلك بعنف..
قبل أن أستمتع بالحياة..
أرخى الليل سدوله..
عندما أتذكر
أنك كنت طفلاً
بين يدي
أيها اليوم الوليد
أبكي بحرقة...

5 . في غابة الطفولة

جذوع نحيفة
متشابكة أوراق الذكريات
أصوات بعيدة
ضحكات منطفئة
تتمايل الأراجيح خالية
تصبح مجموعة البنات أشجاراً

يختبئ الأطفال وراء الأجمات
يذهلون
مأخوذين بشدو العنادل
نحن هنا!
نسمع صراخ السنوات
المختبئة
أجري
فتتلاشى فيَّ الأعماق
وراء الأشجار.......

6 . سعادة

ببساطة.. هو سعيد
كمحارة
في الشمس
على حافة الشاطئ
تتشرب النور
تلتهم الألق
فيتوحد الوجه والحلم في الأعماق...
يمر موكب الدلافين..
في بحر أمواجه تتهادى...
النوارس أكثر جمالاً من السحب
تلاحق نهر الأسماك...
النجوم تنسج من ألوان السفن
رمال الأعماق
وصفاء القلوب....

7 . أمل يائس

تضحك بحنان
هامساً
بكلمات حب...

تأتي.... لتعود
ومثل كل مرة تتركني...
أكثر وحدة...
أحلم بالرحيل.....
إلى جزيرة....
لا تعرفها النوارس....
أنا عصفورة مهيضة الجناح

روحي
محكوم عليها أن تعيش
عاجزة عن التخلي
عن أمل يائس..

8 . أوديب

على جسدك..
حلمي يتبدد...
جسدك
سلبني الإرادة
أنا الطفلة الصغيرة...
أنحني على فمك
فأبلغ قدري
وأعجز عن التحرر
فأوديب
هذا الاسم الموشوم
يفضح جروح ساقي
كما الطيور يلاحقني شتاء قاس
لم تبق غير الوحشة
ضائعة أنا
لا أعرف هل أبقى مع الآخرين

أم أمارس عزلتي
أنا كتلة من الألم...
الجهل أعمى عينيَّ
غير مجد أن أعرف...
إذ تقودني
عصا عمياء...

9 . براءة

في....
مكان ما من الربيع..
نسيت البراءة
معلقة في أغصان شجرة كمثرى
وحدها الريح تحلم عند مرورها...
خاوية بقيت البراءة
كم أتألم
عند هبوب الريح.

10 . الموت

لا يمكن للموت أن يحتوينا...
وأن لا نشعر فيه بالراحة...
وإن صودرت أصواتنا... ستبقى أغانينا
تردد الذكريات.. ثم تختفي...
باكراً... ذات صباح..
قبل زفرة العصافير...
قبل أن نفتح أعيننا...

* * *

✦ هيلينا بساراليدو شاعرة يونانية معاصرة محامية تقيم بمدينة فالوس. نشرت عدة مجموعات شعرية ونالت عدة جوائز.

*** ساسي حمام قاص ومترجم تونسي.**

*** هذه القصائد من ديوانها الأخير بعنوان "الوجه الخفي" وقد ترجمته بإذنها وبمساعدتها.**

مختـــارات
من الشعر السويدي

ترجمة:
سعاد إبراهيم

العازف الحالم
بيير دانييل آمادوس آيتريوم
1855 - 1790

فوق الهضبة الموحشة
ظهرتْ أوراقُ الشجر..
زاهيةً...
هناك....
لمعتْ خدودُ «آوروراس»
يلفها نسيم عليل
كأمواج الفضة
التي تعطرها أنفاسُ المروجْ
تلك الروح..

فجرتْ أحاسيس طفولتي النقية
أيامها....
لم أجدْ من يلعب معي
سوى أبي
كان يقصُّ علي
أساطير الأيام الخالية
المثيرة..
التي كانت تدفئُ عروقي
وتحملني إلى عالمٍ آخر.
*   *   *
عشتُ مع الأقزام الصغيرة
داعبتُ قرون الفيلة
وسكنتُ قصراً زجاجياً
معرَّقاً باللآلئ
ويوماً ما تعرفتُ على أحد الملوك
صرتُ صديقاً له
شربتُ النبيذ من يديْ زوجته
عيونُها الزرقاء.....
شعرُها الذهبيُّ
زنابقُ صدرها
خدودُها القرمزية
وملابسُها المطرزةُ بالألماس
كلُّ هذا....
كان يدعم مشيتَها الملكية....
*   *   *
في بلاطهم السامي...

سبحتْ ألحاني
التي خطفت لبَّ الأميرة
اختلستْ نظرة منها
خفق قلبي
تأرجح بين الخوفِ والسعادة
رأيتها تطيرُ معي...
داخل خيمتي الحريرية
طفنا أجواء العالم معاً...
هبطنا في دمشق الأثرية
سيفُها المنقوشُ بالذهبِ والفضة
رفع من عزيمتي...
تابعتُ رحلتي
مع أميرتي
وعزفتُ فوق نخيلِ الأردن
ألحاني السرمديةَ الشجية
هناك....
غمزتْ لي عيونُ القمر
فقطعتُ معزوفتي.

* * *

آخ..
قولوا لي......
أين رفيقتي
أين ذهبت الأميرةُ
هل أخفتْها نحلةٌ ما...؟
ربما كنتُ أحلمُ...
وحدكِ أيتها القيثارة

حقيقتي....
أنتِ من ستظلين
تعزفين أحلام يقظتي
أنتِ مَنْ ستبقين تدندنين أنغامَ روحي.

صلاة الصبح
آسياس تيينير
1846 - 1782

أيتها الشمسُ الهاربة مني...
فوق صهوةِ الجبل
تبحثين عن جديد
تغزلين في الأعالي
وشاحك الذهبي
أريدُ أن أشارك الجميع
ترانيمَ الصلوات
فاسمعني يا نور الرب
وحلقْ بي على جناح نورك
هدهدْ ذاكرتي
بتراتيل الوجود
وارفعْها إلى علياءِ سموِّك
لتتنورَ بصيرتي...

* * *

علمني أن ألوّنَ
لوحةَ الأرض المظلمة
في كل مكان...
أطلقْ لغتي

كي لا تهرب الرموزُ من أوراقي
من حقيقتي الحية
أعطني الحياة
أعطني قوة وشجاعة
كي أحتقر طيش المجانين
في زمن النبلاء الأذكياء
المتخمين بالمظاهر....

* * *

لا تغلقْ بابكَ أمامي
في شحوبِ هذه العتمة
أعطني خبزي اليوم
كما أعطيتني سابقاً
لا تبخلْ علي بسمو سماحك
وامحُ عني خطاياي
أنت تعرفُ كم أحبك
فاغمرْ روحي بالإيمان
أبعدني عن خلجان الشهوات
أنت تسمعُ صلاتي
وأمنياتي

* * *

الأرضُ صارت أكثر نوراً
والسماءُ أكثر زرقة
أنفاس الغابات الرطبةِ تتهامسُ
أسمعُ الأناشيدَ.....
أرى الإبداع
الزمنُ يتوارى

والحياةُ قصيرة
فيها يا روحي إلى الغناء.

بعض النصائح إلى ابنتي
آن ماريا لين غرين
1817 . 1754

«إن كانَ لدي شيء أقوله»
حبيبتي «بيتي»
لقد كبرت
ولم تعدْ لعبتك بين يديك
والدتك المحبة..
الواعظة...
تعطيك بعض الدروس من أجلِ مستقبلك
بعالمك الذي لا تعرفين
يعتقدُ البعضُ
أن العقلَ الراجحَ والفطنة
كافيان لنجاح الإنسان
بهما يتغلب على الصعاب

* * *

ذلك لا يكفي فاسمعي
واحرصي...
فلا تظني السوءَ بكلِّ ما يقال
عالمنا يا ابنتي..
هو أصغرُ كونٍ على كل حال
عالمٌ خالدٌ
يسكنه العقلاء

والمجانين
والحكماء
هو أقربُ إلى التأملِ
منه إلى الدموع

* * *

كثيرٌ من الشكوكِ
تولّدُ الحقد
قليلٌ منها
يُولدُ الندم
ليسَ في كلِّ وردةٍ شوك
ولا في كل قلبِ رجلٍ فضيلة
الأفضل لكِ
أن تسمعي نصائحَ والدتك....
وبشكلٍ جيد....
المعرفةُ الصحيحة
الإحساسُ بالواجب
قراءةُ الواقع
يسهل طريق السعادة
العمرُ قصيرٌ
عليك منهجتهُ
وبهدوء
فليس في وقتٍ قصير
يُسبكُ اللحم
أو ينضج الحساء
العقلُ المزروع
الروحُ النيّرة
موجودةٌ في الكتب فاقرئي...

*   *   *

بنيتي....
ادرسي العالم جيداً
لتعرفي أين تضعين خطواتك
كلُ إنسانٍ كتاب
علمي نفسك أن تفهمي هذا جيداً
وتذكري أنه من المجانين
تأتي الحكم
إذا أخافك شيء
أو وشوَشَك خبر
تأنيّ في اكتشافِ الحقيقة
لكن دون الاستسلام بخنوع لذلك

*   *   *

عالمٌ بجذور
هو عالم العطاء
التجربة علمتنا
أن لا نُكَثرَ الهجاء
هذا يعطي عكس النتيجة
أطيعي بنيتي والدتك
أطيعيني....
واسعي إلى المستقبل
أحسي بقيمتك لتكوني سيدةً عظيمة
انظري إلي....
إلى برودة حياتي
كيف أسعى بحزم حر
وإرادة صلبة

لأكون أماً وأباً
انتبهي لأمك الشاكرة....
لنظام حياتها....
حبورها....
زهوها....
وكيف هي منتصبة تعرفُ طريقَ قدميها
هذه هي الحياة..

* * *

احترامُ الأقاربِ شيءٌ جميل
العزوةُ ترفعُ المكانةَ والشأن
سيري والحشمةُ كسوتك
حتى تلبسَكِ العادةُ لذلك
اتبعي نصائحي البسيطة
لا تتركي المظاهرَ تفتنكُ
كلُّ الزخارف بلاء
ملامحُ البذخ دليلُ التكبر
دليلُ الاستهتار

* * *

مع الصحبة لا تثرثري
اجعلي لحديثك معنى
الجحودُ يُقلّل القيمةَ
والتعالي لا يغتفر
لا تفرضي رأيَك على الآخرين
ودعي مجالاً للحوار
بذلك تحفظين قدرَك
انتبهي...
حاذري السياسة

لا تصدقي كلامَ الصحف
مسكنُنا هو جمهوريتنا
والسياسةُ مرحاضها...

* * *

ليكن الحياءُ منهَجكِ
والأدبُ مسلككِ
تذكري أن الوقح
مرفوضٌ تسخر الناس منه
والبليدُ لا يعرف التألق
الفكرُ هو غذاءُ الخصوبة
المرأةُ المفكرة...
تزركشُ لحية الغابات
لا تنكثي بوعودك
فسوف تصبحين زوجةً
سيدة...

* * *

حين زواجك تذكري
أن للزوج أمانة
فكوني عفيفةً عند كل الظروف
حتى لو لم يكن عفيفاً
طهارتك...
هي لك بنيتي....
الحياةُ قصيرة
علينا حمايةُ فضائِها
اقتلاعُ أشواكها
فهنا تكمن السعادة
لا تستهتري بمنزلك

فقِّسي بيض ضميرِك.
حتى يكبر النورُ في صدرك
بآخر وصيتي لك أقول
الحياة جميلة تستحق أن نعيشها
انتهت دروسي يا صديقتي
سأعود الآن لسريري.

لمن سأكتب سخرياتي.....
يوهان هنريك كيل غرين
1795 . 1751

لمن سأكتب سخرياتي..؟
نعم..
الإنسانُ هو الذي يرفعُ مجده
حيث لا يتركُ الأقوياءَ
يهتكون خصوبةَ الحياة
الإنسانُ هو الذي
لا يطأطئ رأسه
لأصحاب النفوذ
الرذيلة..
البذخ..
واغتصاب الفضيلة
للوميض البارد
للضوضاءِ الصاخبة
لفراغِ أرواحِ لا تشبع
لرنينِ يبطلُ العقل
ويوقفُ التقدَّم
لكم.. لكم...

لعالمكم المسخ..
كتبَ الأقدمون وصيةَ الرجاءْ
لمعنى الإباءْ
علموكم..
كيـف تقتلعـون شـوائب حـدائقِ حيـاتكم كيـف تحفظـون وجودكم
كتبوا.. كتبوا
ورسموا لكم...
صليب العبور
لكلّ الاتجاهات
لكنهم لم يعرفوا
أنكم بلا بصيرة
لا ترون بريق النجومْ.

لمحة عن المترجمة

سعاد إبراهيم

مواليد حمص

مغتربة منذ 20 عاماً

تكتب الشعر والقصة

ترجمت عيون الشعر السويدي

من مؤلفاتها:

- يلهب الشوق وجدي / شعر
- صبابة العشق / شعر
- لم أكن قد غفوت / شعر
- طلقة الثلج الأخيرة / شعر
- رسائل من امرأة مغتربة / قصص

قيد الطبع ـ ترجمة

بحث حول علاقة الرجل بالمرأة.■

ج - القصة

و و

دم كاسر الإضراب

(قصة من الفلبين)

روخليو أوردونيس

ترجمة:
د. شوكت يوسف

روخليو أوردونيس قاص وروائي فلبيني معروف. ولد عام 1940 في مقاطعة (كافيتي). يكتب باللغة التغالية. يعمل محاضراً لمادة الأدب في عاصمة بلاده (مانيلا). يعتبر من نشطاء حركة المثقفين التقدميين في بلاده.

كان هدير أنوال معمل النسيج وضجيجها الذي لا ينقطع ولو لثانية واحدة قويين يصمان الآذان. أحسّ (مندو)، وهو أمام نوْله، أن ذلك ليس سوى صرخات ما قبل الموت. بات هذا الضجيج كأنما يصرخ في أذنه، يطلب منه بإلحاح شيئاً ما، تماماً كحال ضربات قلبه والعرق المتصبّب من جبينه والحرارة المتسربة تدريجياً إلى دمه. خالَ الساعة الضخمة المعلّقة عيناً مفتوحة على اتساعها ترقب كل زاوية في سجن الآلات الكبير هذا وتنظر إليه مباشرة كذلك.

سُمع فجأة صوت ارتفع فوق ضجيج الآلة:

ـ اقترب الموعد يا أصدقاء!

أجابته أصوات عديدة أشبه بالصراخ:

ـ نحن جاهزون!

سأل آخر بصوت عال:

ـ هل من معارض؟

وعلى الفور دوّت في كل أرجاء المكان أصوات في صوت واحد:

لا أحد!

رفع مندو رأسه. كانت تعابير وجوه زملائه جديّة وصارمة انعكست فيها مشاعرهم وأحاسيسهم ـ الحماسة، الاندفاع، الاستعداد للكفاح، الحميّة الثورية. قرأ في عيونهم التصميم والعزم والإرادة الصلبة. أمّا هو نفسه فكان نهباً لمشاعر أخرى مختلفة تماماً عن مشاعر كل الزملاء.

الآلات تهدر بأصواتها دون توقف، والخيوط تدور لتصبح نسيجاً كاملاً. مؤشر الدقائق في الساعة الكبيرة المعلقة يتحرك ببطء شديد. العمّال ينظرون بقلق وغضب نحو مندو، أما هو فيبدو عليه العناء... يحاول طرد الأفكار الّتي لا تني تطن في رأسه... رأسه يضجّ.

يهدأ تدريجياً ضجيج الأنوال. يشبه الآن أنين محتضر. حلّت أخيراً الدقيقة التي بقي فيها نول مندو وحده يخرق الهدوء.

عرف لماذا توقفت الآلات الآن عن العمل، وعرف كم الساعة دون أن يرفع رأسه: الثانية والنصف تماماً. انتظر الجميع بترقب حلول هذا الوقت. كذلك هيّأ مندو نفسه لذلك.

التفت مندو حوله. كان العمال يغادرون أماكنهم واحداً واحداً كما لو حلّت نهاية يوم عمل المجموعة. وكان كل واحد ينظر وهو خارج باستغراب صوب مندو.

مرّ من أمامه (كادو) قائد الإضراب الذي جرى الاستعداد له منذ زمن وصرخ في وجهه:

ـ أي يا زميل! حقاً رأسك يابس. أنت ضدنا جميعاً؟ لا تلم سوى نفسك!

ارتبك مندو للحظة: هل يعني ذلك أنهم قد صمّموا فعلاً على تنفيذ الخطة! لكنه أدرك حالاً أنه لا يمكن الآن قهر الإرادة التي تشكلت

ونضـجت خـلال زمـنٍ غيـر قصـير والتـي عبّـرت عنهـا الآن نظـراتهم وملامح وجوههم.

وضـع شـخص مـا يده علـى كتفـه. استدار فرأى مـدير المعمـل واقفـاً أمامه. أطفأ مندو محرّك الآلة.

سأله المدير:

ـ ألستَ المدير:

ـ لا أريد أن يجوع أطفالي.

ـ هل يعني هذا أنك مستمر في العمل؟

ـ لا أستطيع ألا أعمل. أنا المعيل الوحيد للأسرة.

هزّ المـدير رأسـه باستحسـان. المعمـل طبعـاً بـأمسّ الحاجـة الآن لمثـل مندو. إذا تعطلت كل الأنوال توقف العمل فـي المعمل كلـه. سيفقد إذ ذاك كثيـرون عملهـم: عمـال التفصـيل والصـباغة وعمـال المسـتودع وسـواهم. وخلال بضعة أشهر تصبح خسارة المعمل محققة.

ـ تابعْ عملك وسأدفع لك خمسين بيزو إضافة إلى أجرك الحالي، وحتى بعد انتهاء الإضراب. لكن أطلب منك بالمقابل أن تنفّذ المعدل المطلوب ـ خمسين يـاردة يوميـاً وعنـدها سيبقى لـدينا فـي المسـتودع كميـة كافيـة مـن القمـاش. لـن يهمنـي الإضـراب عندئذ حتـى لـو اسـتمر شـهرين، إذ سيبقى بإمكاننـا تلبيـة طلبـات الزبـائن. اسـتأنف منـدو عملـه وعـلا هـدير الآلـة مـن جديد. نول واحد في الورشة كلها. بدا كأنما يسخر مـن الهدوء. لبث منـدو مرتبكاً طوال الوقت. يزداد اضطرابه في كل مرة تقع عينـاه علـى سـاعة الحائط. يتذكر نظرات زملائه المتوعدة وسواعدهم الجاهزة لتفريـغ شـحنة الغضب المكبوت. يتذكر أيضاً لسان كادو الحاد.

قال كادو ذات مرة بعد انتهاء الدوام:

ـ مصّاصو دماء! لأنّ طلبات الزبائن كثيرة يرغموننا على العمل زمنـاً أطول وفي أيام الآحاد، وفوق ذلك كله يفرضون علينا غرامات...

قاطعه أحد العمال:

ـ ما العمل؟ هل باليد حيلـة؟ ألا تعـرف أنـه مـن الصـعوبة الآن العثـور على عمل... بصق كادو على الأرض. قطّب جبينه وقال:

ـ اعملْ إذن إلى أن تفطس! نحن نطعمهم بأيدينا ونجوع!

لم يجبه أحد. فهمه جميعهم جيداً. فهمه مندو كذلك. كادو محق طبعاً. قال ما كان يدور برأس كل منهم. تحمّلوا كثيراً من الأذى والمضايقات وصبروا طويلاً. يقضون نصف حياتهم في الورشة ويجوعون نصف حياتهم. قال كادوا الحقيقة: بالكاد يكفي الأجر للاستمرار على قيد الحياة. أرباب العمل يزدادون ثراء، أما نحن فلا نستطيع إعالة أُسرنا.

تابع كادو كلامه قائلاً:

ـ انظر إلى (تشوا) ـ صاحب معملنا. اشترى بعرق جباهنا ثلاث سيارات «كاديلاك». أما أنت وبعد عشرين سنة ستبقى أفقر من فأر.

كان كلام كادو عين الحقيقة. مع ذلك قرّر مندو ألا يأخذ برأيه ـ فليضربْ كادو ومن معه... خاف الرجل أن يخسر عمله. عنده زوجة وثلاثة أطفال، وعليه أن يفكر بهم في المقام الأول.

أدرك أنّ كادو محق وكذلك العمال الآخرون. أدرك أنه يتصرف بخسّةٍ ويخون زملاء العمل. لكنه يعيل أسرة! وعند الآخرين بالطبع أسر، فعلاً الأمر صعب على الجميع، لكن ما علاقته بالآخرين! لماذا عليه أن يسير في ركاب كادو وأضرابه؟ إنه مستقل، مسؤول عن نفسه... لن يهتم بأطفاله أحد سواه. يجب أن يعيش بأي ثمن...

عندما أشارت الساعة إلى الخامسة والنصف أوقف الآلة. لبث واقفاً في مكانه بعض الوقت. الهدوء الآن يخيّم على المكان... هدوء كما في المقابر. وأحسّ باضطراب داخلي كما لو كان في مقبرة. خرج إلى فناء المبنى. رأى من بعيد العمال المضربين متجمعين حول بوابة المعمل. رفعوا في أيديهم لافتات. صوّبوا نظراتهم نحوه كأنما ينتظرون خروجه. أحسّ بالخوف، لكنه صمّم على متابعة الشوط. تلفّت حوله. ليس ثمة طريق آخر.

اتجه كادو نحوه واضعاً يديه في جيبي سترته الجلدية:

ـ مندو! دقيقة من فضلك!

اقترب مندو منه. على الفور أحاط به جمع من العمّال. كان كادو عابساً محمر الوجه:

ـ حذّرتك منذ أيام يا حيوان! قلت لك لا تكن جباناً. تتصرف كما لو كنتَ عبد تشوا. هل يرضيك أن يثني عليك؟!

رفع مندو عينيه وقال بنبرة قوية:

ـ لا أحد يمنعكم من الإضراب. أما أنا فأرفض.

ـ حيوان! نذل!

لم تكد تصل كلمات كادو أسماع العمال الآخرين حتى أخذوا بتلابيب مندو. دفعه أحدهم، صفعه آخر... اندفع الجميع نحوه من كل الجهات. ولم يعد يُرى سوى قبضات الأيدي المرفوعة وسط دائرة مغلقة.■

ليسبِث

رادیارد کیبلینغ [1]

ترجمة:
توفيق الأسدي

«انظر، لقد نَبَذْتَ الحب! ما هي تلك الآلهة
التي تأمرني بعبادتها؟
الثلاثة في الواحد، الواحد في الثلاثة! ليس الأمر كذلك!
سأذهب إلى آلهتي.
ربما ستمنحني من الطمأنينة أكثر
من مسيحك البارد وثالوثك شديد التعقيد».
من قصيدة «المهتدي»

هي ابنةُ كلٍّ من «سونو»، ذلك الجبليّ من الهملايا وزوجته «جاده». في أحد الأعوام كان موسم الذرة سيئاً، وحدث أن أنفق دبّان الليل بطوله في حقلهما الوحيد المزروع بالخشخاش فوق وادي سوتلج مباشرة من ناحية كوتغار. لذلك، تنصّرا في الموسم التالي، وجلبا ابنتهما إلى مقر

الإرسالية التبشرية لتُعمّد. عمّد قس كوتغار البنت باسم «إليزابث»، وهذا الاسم يلفظ «ليسبث» بلسان أهل الجبال أو بلغة «البهاري».

فيما بعد حلت الكوليرا في وادي كوتغار وحملت معها سونو وجاده، وأضحت ليسبث نصف خادمة ونصف رفيقة لزوجة قس كوتغار. حدث هذا بعد عهد الإرساليات المورافية في تلك المنطقة، ولكن قبل أن تنسى كوتغار تماماً لقبها كـ«سيدة الجبال الشمالية».

لا أعلم إن كانت المسيحية قد ارتقت بليسبث، أو أن آلهة شعبها كانت ستؤدي لها الخدمة ذاتها على أية حال. ولكنها كبرت لتصبح رائعة الجمال. حين تصبح فتاة جبلية رائعة الجمال، فإن التملّي من جمالها يستحق السفر مسافة خمسين ميلاً في أرض وعرة. كان لليسبث وجه إغريقي: واحد من تلك الوجوه التي يرسمها الناس غالباً، ولكنهم لا يرونها إلا نادراً. كان لون بشرتها عاجياً شاحباً، وقامتها طويلة جداً بالمقارنة مع بنات عرقها. كما كانت عيناها رائعتين، ولو لم تكن ترتدي تلك الملابس المصنوعة من القماش المطبوع التي تحبذها الإرساليات الدينية، لظننتها، لو أنك قابلتها فجأة على جانب التل، «ديانا» الأصلية، إلهة الرومان وقد خرجت للصيد والنحر.

اعتنقت ليسبث المسيحية بيسر، ولم تتخل عنها حين بلغت سن النساء، كما هو شأن فتيات الجبال. كان أفراد شعبها يكرهونها لأنها ـ كما يقولون ـ أصبحت امرأة بيضاء تغتسل يومياً. كما لم تكن امرأة القس لتعرف ما تفعله بها. فلا يستطيع المرء أن يطلب من إلهة جليلة يبلغ طولها 178 سم أن تغسل الأطباق والصحون. كانت تلعب مع أولاد القس وتحضر الدروس في مدرسة يوم الأحد، وتقرأ جميع الكتب في المنزل، وتكبر لتصبح أكثر فأكثر جمالاً، شأن الأميرات في حكايات الجن. قالت زوجة القس إنه ينبغي على الفتاة أن تعمل في «سيملا» كممرضة أو تمارس أحد الأعمال «الأنيقة». ولكن ليسبث لم تكن راغبة في العمل.

كانت سعيدة جداً في بيئتها.

وحين كان بعض المسافرين ـ الذين لم يكونوا كثراً في تلك الأيام ـ يصلون إلى كوتغار، اعتادت ليسبث أن تغلق باب غرفتها على نفسها خشية أن يأخذوها إلى سيملا، أو إلى العالم المجهول.

وفـي أحـد الأيـام، بعـد أشـهر قليلـة مـن بلوغهـا سـن السـابعة عشـرة، خرجت ليسبث للتنزه. لم تكن تمشي بأسلوب السيدات الإنكليزيات - مسافة ميل ونصف والعودة بالعربة - بل كانت نزهاتها الصغيرة تتراوح بين عشرين وثلاثين ميلاً، وكلها بين كوتغار ونـاركوندا. في هذه المرة عـادت والغسق فـي أوجه، وهي تهبط المنحدر الخطر باتجاه كوتغار حاملة شيئاً ثقيلاً بين ذراعيها. كانت زوجة القس تنام نوماً خفيفاً في غرفة الاستقبال حين وصلت ليسبث وهي تتنفس بصعوبة ومرهقة جداً بحملها. وضعت ليسبث الحمل على الأريكة، وقالت ببساطة: «هذا زوجي. وجدته على طريق باغي. إنه مصاب بجروح. سنمرضه وحين يتعافى، سيقوم زوجك بعقد قرانه عليّ»

كانت هذه أول مرة تذكر فيها ليسبث رأيها في الزواج، وصرخت زوجة القس من الرعب. على أي حال، كان الرجل على الأريكة في حاجة إلى عناية أولاً. كان شاباً إنكليزياً أصيب بجرح عميق في رأسه بشيء مثلم. قالت ليسبث إنها وجدته على جانب التل وحملته إلى هنا. كان يتنفس بطريقة غريبة وفاقداً لوعيه.

وُضِعَ في الفراش واعتنى به القس الذي كان يعرف شيئاً من الطب. أما ليسبث فراحت تنتظر خارج الباب في حال طُلِبَ إليها أن تمد يد المساعدة. وقد شرحت للقس أن هذا هو الرجل الذي كانت تنوي الزواج منه. وقد وبخها القس وزوجته بشدة بسبب سلوكها الشائن. أصغت ليسبث بهدوء، ثم كررت اقتراحها الأول. لا بدّ أن الكثير من المسيحية مطلوب للتخلص من الغرائز الشرقية الهمجية مثل الوقوع في الحب من النظرة الأولى. فبعد أن وجدت ليسبث الرجل الذي تعبده، لم تفهم لِمَ ينبغي عليها ألاّ تعبر عن اختيارها. كانت ستعتني بذلك الإنكليزي حتى يتعافى بما فيه الكفاية ليتزوجها. كان ذلك هو برنامجها.

بعد أسبوعين من الحمى الخفيفة والالتهاب، استعاد الإنكليزي وعيه وشكر القس وزوجته وليسبث - وخاصة ليسبث - على لطفهم. كان مسافراً في أرجاء الشرق، كما قال، فما كانوا يتحدثون عن «جوّابي الكرة الأرضية» في تلك الأيام، حين كان أسطول البريد ما يزال جديداً

وصغيراً. وكان قد وصل من «دهرا دان» بحثاً عن النباتات والفراشات في جبال سيملا.

لذلك لم يكن هناك في سيملا من يعرف أي شيء عنه. وقد تخيل أنه قد سقط من على جرف وهو يحاول الوصول إلى نبتة سرخس على جذع شجرة عفن، وأن حماليه لا بد أن يكونوا قد سرقوا متاعه وفروا بعيداً. كان يفكر في العودة إلى سيملا حين يصبح أكثر قوة. لم يكن راغباً في المزيد من تسلق الجبال.

ولم يتسرع في الرحيل وراح يسترد عافيته ببطء. اعترضت ليسبث على نصائح القس وزوجته. لذلك تحدثت زوجة القس إلى الإنكليزي وحكت له عما يحدث في قلب ليسبث.

ضحك كثيراً وقال إن الأمر جميل ورومانطيقي جداً، ولكن بما أنه قد سبق وخطب فتاة في الوطن، فهو لا يتصور أن يحدث أي شيء. وبكل تأكيد سيتصرف بحذر وتحفظ. وقد فعل ذلك غير أنّه وجد الحديث مع ليسبث والسير معها مثيراً للبهجة، وراح يقول لها أشياء لطيفة، ويناديها بأسماء التحبب بينما كان يتعافى بما فيه الكفاية ليتمكن من الرحيل. لم يكن الأمر يعني له الكثير، بينما كان بالنسبة إلى ليسبث كل شيء في الوجود. كانت سعيدة جداً خلال فترة ذينك الأسبوعين، لأنها وجدت رجلاً تحبه.

وبما أنها كانت غير متمدنة بحسب المولد، فلم تكن تحاول أن تخفي مشاعرها، وقد وجد الإنكليزي في ذلك بعض التسلية. وحين قرر الرحيل، سارت ليسبث معه صاعدة الجبل حتى وصلا ناركوندا، وكانت تشعر بالاضطراب والبؤس الشديدين. وكانت زوجة القس - المسيحية الصالحة التي تكره أي شيء يثير الاهتياج أو الفضيحة بعد أن كانت ليسبث قد خرجت عن طاعتها تماماً - قد أخبرت الإنكليزي بأن يقول لليسبث إنه سيعود ليتزوجها. قالت زوجة القس: «إنها مجرد طفلة، كما تعرف، وأخشى أنها ما تزال وثنية في أعماقها». لذلك، راح الإنكليزي طوال مسافة الاثني عشر ميلاً صعوداً في الجبل، يحيط خصر ليسبث بذراعه ويؤكد لها أنه سيعود ليتزوجها، وقد جعلته ليسبث يعدها المرة تلو

الأخرى بذلك. وقد بكت على قمة ناركوندا حتى غاب هو عن نظرها على امتداد ممر موتياني.

ثم جففت دموعها وعادت إلى كوتغار مجدداً، وقالت لزوجة القس: «سيعود ويتزوجني». لقد ذهب إلى أهله ليبلغهم بذلك. وقد واستها زوجة القس وقالت: «سيعود» بعد مرور شهرين على ذلك، بدأت ليسبث تفقد صبرها، وقد قيل لها إن الإنكليزي قد مضى عبر البحار إلى إنكلترا. كانت تعرف أين تقع إنكلترا، لأنها كانت قد قرأت بعض كتب الجغرافيا الابتدائية، ولكن لم يكن لديها أي تصور عن البحر، كونها ابنة الجبل. كان لديهم في المنزل خريطة قديمة على شكل أحجية. وكانت ليسبث قد لعبت بها وهي بَعْدُ طفلة. بحثت عنها حتى وجدتها، ثم راحت تنظمها في الأمسيات وتبكي بينها وبين نفسها، وتحاول تخيل مكان وجود رجلها الإنكليزي. وبما أنه لم يكن لديها أي فكرة عن المسافات أو عن السفن البخارية فقد كانت أفكارها جامحة نوعاً ما. وما كان مهماً قطّ أن تكون على صواب، فلم يكن في نية الإنكليزي أن يعود قط ليتزوج من فتاة الجبل. كان قد نسيها تماماً بعد وصوله إلى آسام ليصطاد الفراشات. كما ألف كتاباً عن الشرق فيما بعد، ولكن اسم ليسبث لم يرد فيه إطلاقاً.

مع مرور ثلاثة أشهر، راحت ليسبث تحجّ يومياً إلى ناركوندا لترى إن كان رجلها الإنكليزي قادماً على طول الطريق. كان ذلك يبعث فيها الراحة. وكانت زوجة القس إذ تجدها أكثر سعادة، تظن أنها بدأت تتغلب على حماقتها الهمجية وغير المحتشمة إلى حد بعيد.

وبعد فترة قصيرة، لم تعد المشاوير تريح ليسبث وبدأ مزاجها يفسد. وهكذا ظنت زوجة القس أن الوقت قد حان لتعرف الفتاة حقيقة الأمور: أي أن الإنكليزي الذي وعدها بالحب قد فعل ذلك ليبقيها هادئة، وأنه لم يكن يعني ما قاله، وأنه من الخطأ أن تفكر ليسبث بالزواج من رجل إنكليزي خلق من طينة أسمى، عدا عن أنه سبق له وخطب فتاة من قومه. قالت ليسبث إن هذا كله مستحيل حتماً، لأنه قال لها إنه يحبها، وإن زوجة القس قد أكدت لها بلسانها أن الإنكليزي سيعود من أجلها.

سألت ليسبث: «كيف يمكن أن يكون ما قاله هو وقلته أنتِ غير صحيح»؟

قالت زوجة القس: «قلناه كعذر حتى نبقيك هادئة يا ابنتي».

قالت ليسبث: «إذن، لقد كذبتما عليّ، أنت وهو».

أومأت زوجة القس برأسها علامة الإيجاب، ولم تقل شيئاً. صمتت ليسبث أيضاً لبعض الوقت. ثم هبطت إلى الوادي لتعود في ملابس فتيات الجبل شديدة القذارة ولكن دون أن تضع حلقة الأنف وقرط الأذنين. كانت قد ضفرت شعرها في ضفيرة طويلة بواسطة خيط أسود كما تفعل فتيات الجبل.

قالت: «سأعود إلى قومي. لقد قتلتم ليسبث. لم يتبق سوى ابنة جاده العجوز: ابنة باباري وخادمة تاركا ديفي. جميعكم كذابون أنتم الإنكليز».

وحين شفيت زوجة القس من صدمة إعلان ليسبث بأنها عادت إلى آلهة أمها كانت الفتاة قد اختفت، ولم تعد قط.

راحت تمارس عادات قومها القذرين بوحشية، كأنما تريد أن تسدد ما عليها من ديون متأخرة لقاء سنوات حياتها التي خرجت منها. وخلال وقت قصير، تزوجت من حطاب كان يضربها وفق أسلوب شعب الباهار، وذبل جمالها.

قالت زوجة القس: «ليس هناك قانون تستطيع فيه تفسير تقلب أهواء الوثنيين، وأعتقد أن ليسبث كانت دائماً في أعماقها كافرة». ولكن لو أخذنا في الاعتبار أن الفتاة أدخلت إلى كنيسة إنكلترا في سن ناضجة بلغت خمسة أسابيع، فإن هذا التصريح ليس في مصلحة زوجة القس.

حين توفيت ليسبث كانت قد بلغت من العمر عتياً. وظلت تتقن الإنكليزية بشكل كامل إلى آخر أيامها، وحين كانت تثمل إلى حد كاف كانت تستطيع أن تحكي قصة أول حب لها.

كان من الصعب آنئذ أن يميز المرء أن تلك المخلوقة دامعة العينين مجعدة الوجه، الأشبه بلفافة من الخرق المحروقة هي « ليسبث فتاة إرسالية كوتغار».

(1) راديارد كيبلينغ

(1937 - 1865)

شاعر وكاتب قصة وصحفي ومؤيد للاستعمار، وأحد أهم من أرّخ للتجربة الاستعمارية البريطانية في الهند.

ولد في بومباي (الهند) عام 1865، لأب اسمه جون لوكوود كيبلينغ، كتب وزين بالرسوم كتاب «الحيوان والإنسان في الهند»، ولأم اسمها أليس كانت زوجة شقيق الرسام والمصمم السير إدوارد بيرن ـ جونز. في عام 1871، اصطحب كيبلينغ مع أخته الأصغر سناً إلى إنكلترا، حيث عاش خمس سنوات تعيسة مع قريبة عجوز في ساوثسي. في عام 1878، التحق كيبلينغ بمدرسة متوسطة مخصصة لأبناء الموظفين الكبار، وهناك بدأ يكتب الشعر ونشر كتاباً في عام 1881. بعد أن ترك المدرسة، عمل صحفياً في الهند 1882 ـ 1889، وخلال تلك الفترة كتب قصصاً وإسكتشات وقصائد نالت شهرة في إنكلترا التي عاد ليستقر فيها في عام 1889. وقد نشر عدة مجموعات قصصية وشعرية في الفترة التي تلت فترسخت شهرته كواحد من أهم الكتاب الإنكليز.

في عام 1892 تزوج كارولاين باليستير ـ شقيقة ناشره الأمريكي، وأقام في السنوات الأربع التالية في فرمونت، الولايات المتحدة الأمريكية. وخلال وجوده هناك، كتب كيبلينغ أشهر كتبه «كتاب الأدغال»، وقد نال نجاحاً كبيراً بمجرد نشر عام 1894. عاد كيبلينغ إلى إنكلترا عام 1896 ليستقر نهائياً فيها. أما رائعته «كيم» فنشرها عام 1901.

لم يتوقف كيبلينغ عن السفر وعمل مراسلاً حربياً في حرب البوير في جنوب أفريقيا في عام 1900. كانت تقاريره عن حرب البوير مذهلة، ولكن آراءه المتشددة فيما يخص العنف وتمتين عرى الإمبريالية أثارت عداوة المناهضين للإمبريالية في وطنه الذين اتهموه بالشوفينية وبأنه من مثيري الحروب. في عام 1907 كان أول كاتب إنكليزي ينال جائزة نوبل للأدب. قتل ابنه الوحيد في عام 1915. وقد كتب سيرة ذاتية غير مكتملة نشرت بعد وفاته.■

موت إلزا باسْكُلَيت

للكاتب الألماني

هاينرِش بُل

ترجمة:
د. حسان الحاج ابراهيم

كـان يستأجر السِـرداب في الـدار الـتي كنـا نسكنها من قبـل سمّان يدعى باسكليت، وكنا ما نفتأ نجد صناديق البرتقال في كل مكـان من الأروقـة التـي تفوح منها روائح الفاكهـة الخَمِجـة التـي كـان باسكليت يعـدها لصـاحب القمامـة لنقلهـا، كمـا كنـا نسمع خلـف غُبْشـةِ الزجـاج الأبيض اللبني صوت باسكليت الجافي بلهجته البروسية الشرقية وهو يشكو زمانـه البـائس. إلا أن باسكليت كـان فـي صميمه مرح النفس، فكنا نعرف معرفـة اليقين التـي لا يعرفهـا إلا الأولاد أن تأففه وسبابه ما كانا إلا هزلاً. وكثيراً ما كان يرقى بضع الدرجات التي كانت تبلغ به السكة من السرداب وقد مـلأ جيوبـه بالتفـاح والبرتقـال الـذي كـان يُلَقِّفُناه كالكرات.

وقد كان باسكليت إنما أثار اهتمامنا بابنته إلزا التي كنا نعلم عنها أنها تريد أن تكون راقصة، أو لعلها كانت آنذاك راقصة فعلاً، على أنها كثيراً ما كانت تمارس الرقص تحت في السرداب المطلي بالأصفر قرب مطبخ باسكليت، فتاة هيفاء شقراء شاحبة عليها لباس فَلوتٌ أخضر، تهفو على أطراف قدميها دقائق بطولها كأنها التَمّة[1] تطوّف طوراً أو تقفز في الهواء منقلبة كالبهلوان. وكنت إذا أعْتَمْتُ أراها من كوة غرفة النوم، فأرى في الكوة المستطيلة الصفراء جسمها النحيل بلباسه الأخضر الناضر ووجهها المُتَقَبّض الشاحب ورأسها الأشقر الذي كان يهز المصباح المجرد أحياناً في أثناء قفزها، فيأخذ المصباح في التدلدل وتتسع دائرة ضوئه الأصفر وتمتد في الباحة الغبشاء لحظة أو لحظات. وكان يمر قوم فيصيحون عبر الباحة: «بَغِيّ»، ولم أكن أعرف ما البغيّ آنذاك، وكان غيرهم يصيح: «رجس الخنازير» وكنت أحسبني أعرف ما رجس الخنازير، ولكنني ما كنت أظن أن يكون لذلك صلة ما بإلزا. وكانت كوة باسكليت تفتح عندئذ فتحاً عنيفاً ويظهر من بين بخار المقلى رأس باسكليت الأصلع المخمور، ومع الضوء الذي ينساب من كوة المطبخ المفتوحة في الباحة، كان يرتفع صياح باسكليت في الباحة المظلمة وابلاً من السباب والشتائم مما لم أكن أفهم منه شيئاً. وقد سُترت بعد ذلك غرفة إلزا بقطيفة خضراء غليظة، فحجبت الستارة ما كان ينبعث من ضوء من غرفتها، ولكنني مع ذلك كنت كل ليلة أنظر نحو تلك الكوة الكامد بريقها وأراها وإن كنت في الحق لا

---

(1) التَمّة: واحدة التمّ (وقد تكسر) وهو الإوز العراقي، طائر من طير الماء.

أستطيع أن أراها: إلزا باسكليت بلباسها الفلوت الأخضر الناضر، نحيلة وشقراء، وهي تهفو لحظات تحت المصباح المجرد.

وقد هجرنا منزلنا ذاك من بعد، وكبرتُ وأدركت ما البغيّ وحسبت أنني أعرف ما رجس الخنازير، وشهدت الراقصات، ولكنني لم أجد بينهن راقصة ترضيني كما كانت ترضيني إلزا باسكليت التي لم أسمع عنها شيئاً بعد ذلك. وحططنا رحالنا في بلدة أخرى، واستعرت نار الحرب وطالت الحرب وما خطرت لي إلزا على بال، حتى بعد أن عدنا إلى البلدة الأولى. وقد جربت أعمالاً مختلفة أبعد الاختلاف إلى أن أصبحت قائد سيارة عند تاجر كبير من تجار الفاكهة، فكان تجوالي بالشاحنة خير عمل أستطيعه حقاً، فكنت أستلم قائمتي في الصباح، وأستلم صناديق التفاح والبرتقال وسلال الإجاص، وأنطلق بعدها في المدينة.

وذات يوم وكنت واقفاً على الحدود[1]؛ حيث تحمل البضائع على سيارتي وأنا أرقب الأحمال وأقابل بينها وبين القائمة معي؛ إذ جاء كاتب الحسابات من حِفْشِه[2] المغطى بإعلانات الموز وسأل أمين المخزن قائلاً: «أنستطيع أن نمد باسكليت؟».

- «فهل طلب شيئاً إذن، أعنباً أبيض؟».

قال كاتب الحسابات وهو يرفع قلم الرصاص عن أذنه وينظر إلى أمين المخزن في دهشة: «نعم».

قال أمين المخزن: «إنه يطلب أحياناً عنباً أبيض، ولست أدري مع ذلك لم لا نستطيع أن نرسل إليه ما يطلب». ثم إنه صاح بالحمالين في مباذلهم الرمد قائلاً: «هيا.. هيا». وعاد كاتب الحسابات إلى

([1]) الحدود: المكان تنحدر منه، وهو هنا رصيف منحدر تحمل منه البضائع على السيارات والعربات.

([2]) الحِفْش: البيت الصغير جداً، سمي بذلك لضيقه.

حفشه. أما أنا فلم أعد ألتفت إلى الحمالين أو أستوثق مما كانوا يحملون إلى السيارة من البضاعة أو أقابل بينه وبين القائمة معي، بل لم أعد أرى إلا كوة السرداب المستطيلة المضيئة، وإلزا باسكليت ترقص شاحبة نحيلة بلباسها الأخضر الناضر. وقد سلكت من بعد طريقاً غير ما كان ينبغي لي ذلك الصباح.

أما المصابيح التي كنا نلعب عندها فلم أجد منها شيئاً إلا مصباحاً واحداً مقطوع الرأس، وأما البيوت فكان أكثرها متهدماً. ومضيت تهدر بي سيارتي في حفر الطريق العميقة، وقد خلت السكة من الأولاد، وإن كانت لتعج بهم فيما مضى، إلا صبياً أدعج شاحباً قد قعد على عرقوبيه قائماً على أطراف أصابعه فوق أنقاض جدار وهو يخط أشكالاً على التراب الضارب إلى البياض، فرفع نظره إلي وأنا أمر أمامه ثم عاد فنكس رأسه، وأوقفت سيارتي أمام بيت باسكليت ونزلت، وقد اغبرت كوى العرض الصغيرة فيه، وانهارت أكوام صناديق الورق المقوى ولطخ الوسخ ورقها الضارب إلى الخضرة بالسواد. ورفعت رأسي أنظر في الجدار المصلح، وتمهلت وأنا أفتح الباب المفضي إلى الدكان وأنزل الدرجات في بطء، وما كدت أنزل حتى وجدت رائحة الأفاويه التي أصابها البلل وقد كَتِلَت[1] وتركت لدى الباب في صندوق من الورق المقوى. ثم رأيت ظهر باسكليت ورأيت الشيب تحت كُمّته، وشعرت بما كان يجد من ضيق إذ يصب الخل من دَنّ كبير في زجاجة، وإذ لم يحكم سد البُزال حتى جرى الحساء الحامض على أصابعه، وتجمعت قطعة منه حامضة نتنة الرائحة على الأرض فوق الخشب الذي كان يَصِرّ تحت قدميه.

([1]) كَتِل الشيء: تلزق وتلزج.

وكانت تقف إلى المصطبة امرأة نحيلة تلبس معطفاً ضارباً إلى الحمرة وترقب باسكليت في غير اكتراث، حتى فرغ بعد لأي من ملء الزجاجة وكمّها. فألقيت السلام عندئذ مرة أخرى بصوت خفيض بعد أن كنت ألقيته وأنا عند الباب فلم يرد السلام علي أحد. ثم وضع باسكليت الزجاجة على المصطبة ونظر إلى المرأة بوجهه الشاحب غير المحلوق وقال: «ابنتي ماتت... ابنتي إلزا».

قالت المرأة بصوت أجش: «أعلم ذلك، وقد علمته منذ خمسة أعوام. وأريد أيضاً بعض رمل الجَلْي».

قال باسكليت وكأنما يخبر المرأة بما لا تعلمه: «قد ماتت ابنتي». ونظر إليها في حيرة ولكن المرأة قالت: «من الرمل المنفرط زن لي ست أواق». وجذب باسكليت إليه من تحت المصطبة وعاء أدكن ثم أخذ يُنَقِّر فيه بمرفَشةٍ من الصفيح وينقل بيدين مرتعشتين كتل الرمل المصفر إلى كيس من الورق الأرمد.

قال: «ماتت ابنتي». وصمتت المرأة. وأخذتُ أنظر حولي فلم أجد إلا رِزَم الإطْرِية[1] المغبرة ودن الخل الذي كان يقطر الخل من صنبوره، ورمل الجلي ولوحة مموهة بالميناء عليها صورة صبي كاشرٍ عن أسنانه يأكل قطعة شوكولا، مما لم يعد له وجود منذ سنين. ودفعت المرأة الزجاجة في كيسها المشبك ورزمت قربها الرمل ثم رمت ببضع قطع من النقد على المصطبة، ثم التفتت ونقرت بإصبعها على جبينها نقراً خاطفاً وهي تمر بي وابتسمت في وجهي.

وأطلت التفكر. وذكرت أياماً كنتُ فيها صغيراً لا يبلغ أنفي سطح المصطبة، وأنا الآن أنظر دون عناء فوق صندوق الزجاج الذي

(1) الإطرية: ضرب من الطعام يعمل من العجين والبيض، وتصنع منه الشعيرية والمعكرونة وغيرها.

كتب عليه اسم شركة من شركات البسكويت، والذي لا يحوي اليوم إلا أكياس السميد المغبرة. وشعرت لبرهة وكأنما أتقلص لأعود صغيراً لا يبلغ أنفي سطح المصطبة المتسخ، وأتلمس الفلوس في يدي لأشتري بها السكاكر. ورأيت إلزا باسكليت ترقص، وسمعت الناس في الباحة يصيحون: «بغيّ» ويصيحون: «رجس الخنازير» إلى أن أيقظني صوت باسكليت وهو يقول: «قد ماتت ابنتي»، يقولها دون وعي ويكاد يقولها دون إحساس، وقد وقف أمام صندوق العرض وأخذ ينظر إلى السكة.

قلت: «أجل». قال: «قد ماتت».

قلت: «نعم»، ثم أولاني ظهره واضعاً يديه في جيبي مبذلته الرمداء الملطخة.

قال: «كانت تحب العنب الأبيض، ولكنها قد ماتت الآن». ولكنه لم يسأل: «هل تطلب شيئاً؟» أو: «هل من حاجة فأقضيها لك؟»، بل لبث واقفاً بالقرب من دن الخل الذي يتقاطر الخل منه عند المشوار ويقول: «قد ماتت ابنتي» أو يقول: «قد ماتت» دون أن ينظر إلي.

وشعرت وكأنما لبثت هناك دهراً، ضائعاً منسياً، والوقت ينساب من حولي، ثم لم أستطع أن أريم من مكاني حتى دخلت في الدكان امرأة أخرى قصيرة سمينة تمسك كيسها أمام بطنها، فالتفت باسكليت إليها وقال: «قد ماتت ابنتي». قالت المرأة: «أجل»، ثم اندفعت تبكي فجأة وقالت: «رمل جلي من فضلك، من النوع المنفرط، ست أواق». ومضى باسكليت وراء المصطبة ونَقّر بمرفشته في الوعاء، فخرجت عندئذ والمرأة في مكانها ما تزال.

كان الصبي الشاحب الأدعج الذي كنت وجدته قاعداً على أنقاض الجدار واقفاً على رِكاب سيارتي وهو ينعم النظر في رُكُبِها ويمد يده

من خلال زجاجها المفتوح فيرفع مُشيرتها اليمنى فاليسرى، فما إن رآني أقف فجأة خلفه حتى ارتاع، فأمسكت به ونظرت في وجهه الشاحب الفزع وتناولت تفاحة من صناديق التفاح على سيارتي ونفحتها الصبي، ثم أرسلته. فنظر إلي في دهشة بالغة حتى ذعرت فأخذت تفاحة أخرى فثالثة فحشوت بالتفاح جيبه ودفعت به في سترته قبل أن أركب سيارتي وأنطلق في طريقي.■

القصبة الهوائية المعدنية

للكاتب الروسي

ميخائيل بلجاكوف

ترجمة:
كنينة دياب

ميخائيل أفاناسفيتش بلجاكوف (1891 - 1940)، كاتب روسي، ولد في مدينة كييف - أوكرانيا. تخرج طبيباً في العام 1916، تم إقصاؤه، بسبب الحرب، فوراً إلى مشفى في منطقة ريفية بعيدة. وإضافة إلى الإحساس بأنه أجبر على تعلم السباحة والخوض في يم عجيب عميق، وجد أنه وضع بين حضارتين تبعدان في الزمن إحداهما عن الأخرى (500) عام. بعد ذلك ترك الطب وتفرغ للكتابة. ونشرت قصصه التي تعتمد على تجربته المبكرة في الكتابة والتي نصفها سيرة ذاتية ونصفها الآخر من خياله، في العديد من المجلات، وتم جمعها في كتاب بعد سنوات من وفاته. حملت عنوان «يوميات طبيب في الأرياف»، ومنها هذه القصة «القصبة الهوائية المعدنية» التي ترجمها من الروسية إلى الإنجليزية مايكل جليني.

القصبة الهوائية المعدنية

وهكذا كنت وحدي، محوطاً بغمامة من عواصف ثلوج نوفمبر. البيت مختنق بها وصوتها يأتي من مدخنة الموقد. أمضيت أربعاً وعشرين سنة من حياتي في مدينة كبيرة وأنا أظن أن العواصف الثلجية تعوي في الروايات فقط. ويبدو أنها تفعل ذلك في الحياة الواقعية أيضاً. الأمسيات هنا طويلة بشكل غير اعتيادي، فاستغرقت في أحلام اليقظة، والتحديق في انعكاسات المصباح وظلاله الخضراء القاتمة على النوافذ. حلمت بأقرب مدينة على بعد اثنين وثلاثين ميلاً؛ حيث تتوفر الكهرباء وهناك أربعة أطباء يمكنني التشاور معهم. وفي كل الأحوال ستكون أقل رعباً من هذا المكان، غير أنّه لا أمل في الهروب. وفي بعض الأوقات كنت أحس أنه من الجبن أن أرحل. كما أنني أدرك، علاوة على ذلك كلّه، أنني من أجل هؤلاء تماماً، درست الطب.

«نعم، لكن على افتراض أنهم أحضروا لي امرأة إلى العيادة وكانت هناك اختلاطات، أو لنقل، مريض بحالة فتق مختنق؟ ماذا يمكنني أن أفعل إزاء ذلك؟ أرجوك تلطّف وأخبرني بذلك. منذ ثمان وأربعين ساعة فقط تخرجت بدرجة الامتياز، لكن الامتياز شيء والفتق شيء آخر. ذات مرة كنت أراقب البروفسور يجري عملية فتق مختنق. قام بها، بينما أنا أجلس في المدرج. كنت أحاول فقط البقاء حياً..».

أكثر من مرة كنتُ أتصبب عرقاً بارداً حتى عمودي الفقري بمجرد التفكير بعملية الفتق. كل مساء عندما أشرب كوب الشاي، أجلس في الوضعية نفسها: إلى يساري جميع كتب الجراحة التوليدية وعلى قمتها طبعة صغيرة من كتاب (دوديرلين)، وإلى يميني مختلف المجلدات المصورة عن العمليات الجراحية، كنت أتأوه وأدخن وأشرب الشاي دون حليب.

وفي مرة غرقت في النوم. أذكر ذلك المساء تماماً، كانت ليلة 29 نوفمبر. أفقت على طرقٍ قوي على الباب. وبعد خمس دقائق كنت

أسحب بنطالي وعيناي مسمرتان على تلك الكتب المقدسة التي تشرح خطوات إجراء العمليات الجراحية.

استطعت أن أسمع صرير الزلاجات الزاحفة في الساحة، أصبحت أذناي حساستين بشكل غير طبيعي. بدت الحالة أصعب بكثير من حالة الفتق أو حالة الجنين الذي يكون بالعرض. في الساعة الحادية عشرة مساء تم إحضار فتاة صغيرة إلى مشفى (موريوفو). قالت لي الممرضة ببرود:

ـ «الفتاة الصغيرة واهنة، إنها تحتضر.. هلا أتيت إلى المشفى، من فضلك..... يا دكتور».

أذكر أنني عبرت الساحة باتجاه المشفى، مشدوهاً بوميض ضوء مصباح الكيروسين. الأضواء تنير غرفة العمليات وكل معاونيّ كانوا بانتظاري، يرتدون لباسهم الخاص: دميان لوكيتش، شاب صغير لكنه قوي، وقابلتان لهما خبرة طويلة، (آنا نيكوليفنا) و(بيلاجي إيفانوفنا). عمري أربع وعشرون سنة ومتخرج من شهرين فقط، سلّموني مسؤولية إدارة مشفى (موريوفو).

فتح الفتى الباب بجدية فدخلت الأم إلى الغرفة أو بالأحرى أنها طارت إليها تنزلق على حذائها الطويل المغطى بالثلوج، والثلج على وشاحها لم يذب بعد، تحمل بين يديها حزمة، حيث يصدر صوت هسيس رتيب وصفير أيضاً. كان وجه الأم مطرقاً تبكي بصمت. حيث فتحت اللفة التي بين يديها ونزعت معطف جلد الخروف والوشاح، رأيت طفلة صغيرة في حوالي الثالثة من عمرها. في البداية جعلني منظرها أنسى العملية الجراحية، وأنسى وحدتي، والكم الهائل من المعرفة عديمة الفائدة التي تعلمتها في الجامعة: كلّ ذلك تلاشى أمام جمال هذه الطفلة الصغيرة.

كيف يمكنني أن أصفها؟ وبماذا أشبّهها؟ يمكنك رؤية مثل هؤلاء الأطفال فقط على علب الشوكولاته ـ الشعر مجدول بشكل طبيعي إلى ضفائر كبيرة بلون (الجاودار) الناضج، وعينان واسعتان بلون أزرق غامق، ووجنتان كوجنتي دمية.

يرسمون الملائكة عادة بهذا الشكل. لكن في أعماق عينيها غشاوة غريبة. وعرفت أنه الخوف، لأن الصغيرة لم تكن تستطيع التنفس. فكرت: «ستموت خلال ساعة»، فكرت بالتأكيد بذلك وأنا أحس بوخز الألم الحاد لشدة شفقتي على تلك الطفلة.

كانت حنجرتها تتقلص مع كل نَفَسٍ تأخذه، وعروقها متورمة، وجهها يتحول من الوردي إلى الليلكي الشاحب. أدركت فوراً ماذا يعني هذا التلوّن. قمت بأول تشخيص لي، والذي لم يكن صحيحاً فقط، بل الأهم من ذلك أنه تمّ في هذه اللحظة نفسها التي أدلت فيها القابلتان بكل خبراتهما الطويلة: «إن الصغيرة تعاني من نوع من أنواع الدفتيريا. حنجرتها قد غصت بالغشاء وسوف تختنق تماماً».

سألت: «منذ متى هي مريضة؟» وكسرت بسؤالي حدة صمت معاونتيّ.

أجابت الأم وهي تحدّق إلي بعينين جافتين: «منذ خمسة أيام».

قلت لمساعدي الشاب بأسنان مطبقة: «دفتريا»، والتفت إلى الأم:

ـ «لماذا تركتموها كل هذه المدة؟»

سمعت في تلك اللحظة صوتاً يغص بالدمع خلفي:

ـ «خمسة أيام يا سيدي، خمسة أيام!»

تلفت حولي فوجدت امرأة مسنة بوجه دائري قد دخلت الغرفة خلسة. «أتمنى لو أن هاتين المرأتين العجوزين لا وجود لهما أصلاً»، فكرت بيني وبين نفسي. قلت وأنا بهاجس المعاناة من المشكلة:

ـ «اهدئي يا امرأة، أنت تعيقين طريقنا فقط».

وكررت سؤالي للأم:

ـ «لماذا تتركينها كل هذا الوقت؟ خمسة أيام؟ همْ؟»

وبحركة مفاجئة سلَّمت الصغيرة إلى الجدة وجثت على ركبتيها أمامي. قالت وهي تضرب جبهتها على الأرض:

ـ «أرجوك أعطها بعض الدواء، سأقتل نفسي لو ماتت.»

أجبتها:

ـ «انهضي فوراً، وإلا فلن أكلمك».

نهضت الأم واقفة بسرعة وحفيف تنورتها الواسعة يصدر صوتاً، وأخذت الصغيرة من الجدة وبدأت تهزها. اتجهت المرأة العجوز إلى عمود عند الباب وبدأت تصلي، بينما ما تزال الصغيرة تتنفس بصوت يشبه فحيح الأفعى.

قال مساعدي وهو يهز شاربه:

ـ «كلهم متشابهون في ذلك، هؤلاء الناس!».

سألتْ الأم:

ـ «هل يعني ذلك أنها ستموت؟» وهي تحدق إليّ بغضب عارم، بدا لي واضحاً.

قلت بهدوء وحزم:

ـ «نعم، ستموت».

التقطت الجدة حاشية تنورتها ومسحت عينيها. صرخت الأم بصوت أجش:

ـ «أعطها شيئاً! ساعدها! أعطها بعض الدواء!»

استطعت أن أرى ما هو مخفي وبقيت حازماً.

ـ «ما هو الدواء الذي يمكن أن أعطيه لها؟ هيا أخبريني. الصغيرة تختنق، وحنجرتها محصورة. لمدة خمسة أيام تبقونها أميالاً بعيدة عني. والآن ماذا تريدونني أن أفعل؟»

ـ «أنت الذي يجب أن تعرف».

قالت المرأة العجوز ذلك بصوت مؤثر وهي إلى جانبي عند كتفي الأيسر، جعلني ذلك أمقتها، قلت لها:

ـ «اسكتي»!

والتفت إلى مساعدي وأمرت بإخراج الصغيرة بعيداً. ناولت الأم صغيرتها إلى القابلة وبدأت الصغيرة تنازع، تحاول البكاء، لكن صوتها

غير مسموع. حاولت الأم أن تقترب منها لتحميها، لكننا أبعدناها وحاولت أن أفحص حنجرة الصغيرة على ضوء مصباح الضغط. لم أر سابقاً مرض الدفتريا إلا في حالات خفيفة يسهل نسيانها. حنجرتها مملوءة بمادة كثيفة لزجة بيضاء. فجأة زفرت الصغيرة وخرج بصاقها على وجهي. كنت منشغلاً جداً فلم أجفل.

قلت وأنا مندهش من هدوئي:

ـ «حسنٌ، هذا هو الأمر الآن، حالتها متأخرة، والصغيرة تحتضر. لن يساعدها شيء سوى إجراء عملية».

كنت مخيفاً واستغربت كيف قلت هذا، لكني لم أتمالك نفسي من قول ما قلت. لقد لمعت الفكرة في ذهني: «وماذا لو وافقت الأم عليها؟»

سألت الأم:

ـ «ماذا تعني بذلك؟» أوضحت لها:

ـ «سأفتح حنجرتها في أسفل رقبتها وأدخل أنبوباً فضياً بحيث يمكنها أن تتنفس، فربما يمكننا حين ذلك إنقاذها».

نظرت الأم إليّ نظرة غريبة وكأنني مجنون، وانحنت فوق الصغيرة لتحميها مني، بينما راحت المرأة العجوز تتمتم من جديد.

ـ «يا لهذه الفكرة! لا تدعيهم يجرحوا الصغيرة! ماذا؟ يجرحون حنجرتها؟»

قلت لها بحقد:

ـ «ابتعدي، أيتها المرأة العجوز». ثم أمرت مساعدي:

ـ «احقن بالكافور!»

رفضت الأم أن تسلم الصغيرة عندما رأت الحقنة، لكننا أوضحنا لها أنه لا خطورة في ذلك.

سألت:

ـ «هل يمكن أن يشفيها هذا؟»

ـ «لا، لن يشفيها على الإطلاق».

ثم انفجرت الأم باكية. قلت لها:
- «توقفي». ثم أخرجت ساعتي، وأضفت قائلاً:
- «أعطيك خمس دقائق لتقرري. إن لم توافقي خلال خمس دقائق سوف أرفض القيام بها».
قالت الأم بحدّة:
- «أنا لا أوافق على ذلك».
قلت بصوت أجوف:
- «الأمر يعود لكما».
ثم فكرت: «حسنٌ، هكذا إذن. ذلك يسهل الأمر عليّ. قلت كلمتي وأعطيتهما الفرصة. انظر كيف تبدو القابلتان مذهولتين. لقد رفضتا وأنا تجنبت التورط». ولم يكد يمضي وقت قصير حتى خرج صوتي وكأنه من كائن آخر:
- «اسمعي، هل جننت؟ ماذا تعنين بأنك غير موافقة! أنت تقضين على الفتاة تحكمين عليها بالموت. يجب أن توافقي؟ أليس لديك رحمة؟»
صرخت الأم من جديد: «لا».
فكرت بيني وبين نفسي: «ماذا أنا فاعل؟ سأقتل الطفلة؟»
لكنني قلت:
- هيا! هيا، يجب أن توافقي. يجب ذلك! انظري، لقد تحولت أظافرها إلى اللون الأزرق.
- «لا، لا».
- «لا بأس، خذوهما إلى الجناح الآخر. فلتجلسا هناك».
تم اقتيادهما عبر المدخل تحت الضوء الخافت. استطعت سماع نحيبهما وشخير الصغيرة. عادت الممرضة فوراً وقالت:
- «لقد وافقتا!»
أحسست بدمي يسري بارداً في عروقي، لكني قلت بصوت واضح:
- «عقّمي المبضع، والمقص والكلاّبات والمجسّ، فوراً».

بعد دقيقة كنت أجري عبر الساحة، في العاصفة الثلجية التي تعمي الأبصار.

اندفعت إلى غرفتي أعدّ الدقائق، أمسكت بكتابي، وبحثت في صفحاته لأجد الصور التي تشرح عملية خَزْع الرغامى. كل خطوة كانت واضحة ومبسطة. الحنجرة مفتوحة والسكين منغمسة في القصبة. قرأت النص، ولم أستوعب شيئاً منه، الكلمات تقفز أمام عيني. لم أشاهد في حياتي تنفيذ عملية خَزْع رغامى. قلت لنفسي: «جيد، لقد فات الأوان الآن»، ثم نظرت بحسرة إلى القنديل الأخضر والرسوم التوضيحية. أحسست بأنني أحمل أصعب عبء وأقساه. ثم رجعت إلى المستشفى متجاهلاً الرياح والثلوج.

في غرفة العمليات، اقترب مني صوت يختلط بحفيف ثوب، همس قرب أذني:

ـ «كيف يمكنك يا سيدي أن تشق حنجرة طفلة صغيرة؟ كيف؟ لقد وافقت لأنها حمقاء. لكنك لم تأخذ إذني، لا، أنا لم أوافق، أنا أوافق أن تعطيها دواءً، لكني لن أسمح بشق حنجرة الصغيرة».

صرخت:

ـ «أخرجوا هذه المرأة من هنا!».

ثم تابعت بعنف:

ـ «أنت الحمقاء! أجل أنت. وهي الذكية. على كل حال، لم يسألك أحد اخرجي من هنا!».

أمسكت إحدى القابلتين بالمرأة بقوة ودفعت بها خارج الغرفة.

قالت المساعدة فجأة:

ـ «جاهز؟»

دخلنا قاعة العمليات، بدت الأدوات اللامعة، في ضوء المصباح المزعج قرب غطاء النايلون، وكأنها تنتمي لعالم آخر.

حين خرجت إلى الأم للمرة الأخيرة، كانت تمسك بالصغيرة بين ذراعيها. قالت بصوت فيه حشرجة:

- «زوجي في المدينة بعيداً عن هنا. عندما سيعود ويعرف ما فعلت سوف يقتلني».

قالت المرأة العجوز وهي تردد كلماتها كالصدى وتنظر إلي برعب:

- «نعم، سوف يقتلها».

قلت:

- «لا تدعوهما تدخلا الغرفة».

وهكذا تُركنا وحدنا في غرفة العمليات، أنا، ومساعدي (وليدكا) الصغيرة. جلست، عارية مثيرة للشفقة، على الطاولة وبكت بصمت. مدّدوها بشكل مستقيم، نظفوا رقبتها ودهنوها باليود. التقطت المبضع، وأنا مازلت أسأل نفسي: «ما هذا العمل الجنوني الذي أقوم به؟» خيم السكون. رسمت شقاً عمودياً أسفل الحنجرة المتورمة البيضاء. لم تنبعث أيّة قطرة دم. وسحبت السكين من جديد عبر الخط الأبيض الذي برز في الجلد. لا أثر للدم أيضاً. وبهدوء وأنا أحاول أن أتذكر الرسوم التشريحية في كتابي، بدأت بفتح طبقات الجلد الدقيقة بواسطة المجسّ. فاندفع فوراً دم قاتم اللون من أسفل الجرح، يفيض ويتدفق إلى أسفل رقبتها. بدأ مساعدي يوقف النزف بالقطن لكنه لم يستطع. استدعيت لذهني كل ما شاهدته وتعلمته في الجامعة، شرعت في ضم طرفي الجرح بالكلاّبات والملاقط، ولم ينجح ذلك أيضاً.

تبرد جسدي وتندّى جبيني بالعرق البارد، وأسفت وندمت بشدة أنني درست الطب ورميت بنفسي في هذه البيداء. في حالة غضب يائسة، لكزت الملاقط مصادفة في منطقة الجرح، فانجذبت وأغلقت بشدة فتوقف النزف فوراً. مسحنا الجرح بقطع من الشاش وبدا الآن أمامي نظيفاً ومريحاً تماماً.

لم تكن هناك قصبة هوائية ظاهرة في أي مكان. لم يكن الجرح في الفكر النظري يشبه أي تشريح عملي. أمضيت الدقيقتين أو الدقائق الثلاث

التالية أفكر بالجرح دون هدف، أو بالمبضع ثم المجس، باحثاً عن القصبة الهوائية. وبعد دقيقتين من ذلك، يئست من إيجادها. فكرت: «هذه هي النهاية، لماذا أفعل ذلك؟ ما كان علي أن أطرح فكرة العملية، كان ينبغي لليدكا أن تموت بهدوء في الجناح. وبما أنها ستموت بجرح مفتوح في حنجرتها فلن أستطيع إثبات أنها كانت ستموت حقاً، ولذلك لم يكن من الضروري جعل الأمر أسوأ..»

مسحت القابلة جبيني بصمت. «توجب علي أن أضع المبضع من يدي وأقول: أنا لا أعرف ماذا أفعل بعد هذا». وبينما أفكر بذلك تصورت الأم بعينيها الدامعتين.

التقطت السكين من جديد وأدخلتها في العمق، داخل رقبة (ليدكا). تفتحت الأنسجة، ولدهشتي ظهرت القصبة أمامي. خرج صوتي كشرخ في حجر:

- «ملاقط».

ناولني مساعدي الملاقط. أَنْفَذْتُ ملقطاً في كل طرف وسلمته واحداً منها. أستطيع الآن رؤية شيء واحد فقط: حلقات القصبة الهوائية بلونها الرمادي. أدخلت السكين فيها وتجمدت من الرعب. خرجت القصبة من الجرح الصغير وبدا مساعدي وكأنه فقد كل ذكائه ومهارته، فكاد يمزقها ليخرجها.

وقفت القابلتان خلفي تلهثان. رفعت نظري فعرفت ما يجري: أغمي على مساعدي بسبب الحرارة المفرطة وما يزال يمسك بالملقط، ويمزق القصبة. قلت في نفسي: «إنه قدر، كل شيء ضدي، لا بد أننا قد قتلنا (ليدكا) الآن». وأضفت: «فور عودتي إلى غرفتي، سأطلق النار على نفسي».

أسرعت القابلة الأكبر سناً بنزع الملقط من يد مساعدي، وقالت وهي تصرّ على أسنانها:

- «تابع يا دكتور...».

سقط مساعدي على الأرض منهاراً، لكننا لم نلتفت إليه. حشرت المبضع داخل قصبة الرئة، ثم أدخلت أنبوباً فضياً، انزلق بسهولة لكن (ليدكا) ظلت دون حراك.

لم يجر الهواء في قصبتها كما يجب. تنهدتُ بعمق ثم توقفتُ، فعلتُ ما استطعتُ، بدوت وكأنني أطلب الغفران من أحد ما، لأنني اخترت دراسة الطب دون تفكير.

عمّ السكون. رأيت الصغيرة تزرقّ. كدت أستسلم وأبكي، عندما انتفضت الصغيرة بقوة، وأفرزت نبعاً من المواد المتقيحة اللزجة من خلال الأنبوب، وبدأ الهواء يصفر في قصبتها. حين بدأت تتنفس، بدا صوتها أشبه بالعواء. في تلك اللحظة نهض مساعدي على قدميه، شاحباً متعرّقاً. نظر إلى حنجرتها برعب ظاهر ثم شرع يساعدني في خياطة الجرح.

مبهور البصر، وغشاوة من العرق على عيني، رأيت وجهيْ القابلتين. إحداهما قالت: «أنجزت العملية بشكل رائع يا دكتور».

ظننت أنها تسخر مني، فعبست وتجهم وجهي. ثم فتحت الأبواب ودخل هواء منعش. حُملت (ليدكا) إلى الخارج ملفوفة بالأغطية. ظهرت أمها فوراً عند المدخل. نظرت بعينين كعيني وحش. سألتني:

ـ «ما الأمر؟»

عندما سمعت صوتها، انساب العرق على طول ظهري بارداً، وخمنت ما يمكن أن يحدث لو أن (ليدكا) ماتت على طاولة العمليات. لكنني أجبتها بصوت هادئ:

ـ «لا تقلقي، ما تزال على قيد الحياة. وستبقى كما آمل لها. إنما لا يمكنها التكلم حتى ننزع منها القضيب الفضي، ولا يشغل ذلك بالك!».

بعد ذلك ظهرت الجدة من حيث لا أدري. نظرت إلى مزلاج الباب، ثم نظرت نحوي، ثم إلى السقف. لم أفقد أعصابي هذه المرة معها، لكنني أمرت أن تُعطى (ليدكا) حقنة كافور، وطلبت من الموظفين التناوب على مراقبة حالتها وحراستها. ثم خرجت عبر المساحة متوجهاً إلى القسم الذي أقيم فيه. تذكرت المصباح الأخضر المشتعل في غرفة مكتبي،

و(الدوديرلين) الموجود هناك، وكتبي المبعثرة في كل مكان. اتجهت إلى الأريكة بكامل ملابسي، ارتميت، وغرقت فوراً في نوم دون أحلام.

مر شهر وآخر. أصبحت أكثر خبرة. ومرت حالاتٌ أمامي أصعب من حالة (ليدكا) وحنجرتها التي تمر بذاكرتي دائماً. الثلوج في كل مكان حولنا، وخبرتي تزداد وتنمو يومياً.

في بداية السنة الجديدة، جاءتني امرأة إلى غرفة العمليات تمسك بيدها طفلة صغيرة، ملتفة بعدد من طبقات الملابس، فبدت مثل برميل صغير. وعينا المرأة تشعان فرحاً. نظرت جيداً، واستطعت أن أميزهما.

- «آها! ليدكا! كيف الحال؟»

- «كل شيء على ما يرام».

أزاحت الأم الشال عن عنق (ليدكا). رغم أنها خجولة، وتتمنع وتبتعد، تدبرت أمري ونظرت إلى رقبتها الزهرية اللون، وعليها خط أفقي بني، وعلامات القطب الدقيقة.

قلت:

- «كل شيء جيد، لا لزوم لأن تأتي مرة أخرى».

قالت الأم:

- «شكراً لك يا دكتور، شكراً لك».

ثم التفتت إلى (ليدكا) وقالت:

- «قولي له شكراً!»

ولم يكن لدى (ليدكا) أية رغبة بالتكلم معي. ولم أرها بعد ذلك أبداً. نسيت أمرها تدريجياً. وظلت خبرتي تنمو، حتى جاء اليوم الذي وصل عدد مرضاي إلى المائة وعشرة. نبدأ العمل في التاسعة صباحاً وننتهي في الثامنة مساءً. ذات يوم بينما أنا أترنح من شدة الإرهاق والتعب، وأنزع عني رداء العمليات، قالت لي كبيرة القابلات:

- «إنها عملية الرغامى، هي التي جلبت لك كل هؤلاء المرضى. هل تعرف ماذا يقولون في القرية؟ فالحكاية تدور بالقرية، ويقولون إنه حين كانت (ليدكا) مريضة، وضعت لها أنبوباً معدنياً بدلاً من قصبتها الهوائية

ثم خيطتها. ويذهب الناس إلى قريتها خصيصاً ليروها. لك شهرة جيدة يا دكتور. فهنيئاً.»

سألت مستفسراً:

ـ «إذن هم يظنون أنها تعيش بقصبة معدنية الآن، أليس كذلك؟»

ـ «هذا صحيح، لكنك كنت بارعاً، يا دكتور. قمت بها بكل برودة أعصاب وهدوء. راقبناك بكل تقدير».

ـ «آه، حسنٌ، لا أترك القلق يتملكني، أنت تعرفين».

ولا أدري لماذا قلت ذلك. كنت متعباً جداً ولا أقوى حتى على الشعور بالخجل، لذلك تمنيت لها ليلة سعيدة وعدت إلى البيت. كان الثلج يتساقط بقطع كبيرة ويغطي كل شيء، والمصباح مشتعل، وبيتي يبدو صامتاً، متوحداً وثقيلاً. حين دخلته ، كانت تسيطر علي رغبة واحدة فقط ـ النوم.

* * * * *

سيرة ذاتية

- **الاسم: كنينة دياب**
- **مواليد: 28 /2/ 1948م**
- **مكان الولادة: جبلة ـ اللاذقية ـ الجمهورية العربية السورية.**
- **المؤهلات العلمية: ليسانس آداب ـ قسم اللغة الإنجليزية ـ ترجمة /1972م.**
- **المؤلفات: قصص أطفال، قصص قصيرة، قصائد شعرية نثرية، قصص مترجمة عن الإنكليزية.**

ء ـ المسرح

1	**كل عنده مينو تاوروس**	**مارغريت يورسونار**	ت. ناديا الشـــربـيني

و و

كل عنده مينوتاوروس

مارجريت يورسونار

ترجمة:
ناديا الشربيني

Quin'a pas son minotaure?
Marguerite yourcenar
كل عنده مينوتاوروس
ملهاة مقدسة في عشرة مشاهد
Marguerite yourcenar (1903-1987)

حياتها:

اسمها الحقيقي Marguerite de Crayencour كاتبة فرنسية معاصرة. ولدت في «بروكسل» عام 1903، من أب فرنسي وأم بلجيكية. ماتت أمها وهي طفلة وتولى أبوها مهمة تعليمها، وتلقت تحت إشرافه ثقافة كلاسيكية عميقة. نشأت «مارجريت يورسونار» في كنف عائلتها الميسورة في شمال فرنسا. لكنها قضت جل حياتها في بلدان أخرى مثل إنجلترا واليونان وإيطاليا، والولايات المتحدة الأمريكية. في عام 1934 التقت «مرجريت يورسونار» «بغريس فريك» Grace

Frick الأمريكية، وأصبحتا رفيقتين حميمتين. وعندما اندلعت الحرب العالمية الثانية في العام 1939، استقرت «يورسونار» في جزيرة «ماونت ديزرت» Mount-Desert، على الساحل الشمالي الشرقي من الولايات المتحدة الأمريكية، حيث عملت أستاذة للأدب المقارن بكلية «سارا لورنس» Sarah Lawrence College؛ وحصلت على الجنسية الأمريكية عام 1947. في عام 1986 حصلت على وسام الشرف الفرنسي Légion d`Honneur وميدالية الشرف في الأدب من نادي الأدب الأمريكي. وأخيراً توجت «يورسونار» تاريخها الأدبي بانتخابها عام 1980 كأول امرأة تدخل الأكاديمية الفرنسية.

أعمالها:

اكتسبت «مارجريت يورسونار» في أثناء فترة شبابها ثقافة هيلينية واسعة قوية، ولم تتوقف قطّ عن اكتساب المزيد منها.

في أعمالها الشعرية حاولت «يورسونار» إعادة بعث الأساطير الإغريقية القديمة إلى العالم الحديث، فكتبت: «حديقة الأوهام» Jardin des chimères (1921)؛ «الآلهة لا تموت» Les dieux ne sont pas morts (1922)؛ «نيران» Feux (1936)؛ «رأفة ألسيب» Les Charités d'Alcippe (1956). كما أصدرت ترجمات رائعة لمختارات من الشعر الإغريقي القديم مثل: «التاج والقيثارة» La Couronne et la lyre (1963).

ألفت «يورسونار» عدة مسرحيات استقت موضوعاتها من تاريخ الإغريق والرومان، على نسق «جيرودو» Giraudoux ومنها: «الكترا أو سقوط الأقنعة» E´lectre ou la chute des masques (1954)؛ «أسطورة ألست» Le mythe d'Alceste؛ «كل عنده مينوتور» Quin'a pas son minotaure? (1963).

أما اهتمامها بالتاريخ الروماني فقد بدا جلياً في روايتها: «مذكرات هادريان» Mémoires d'Hadrien التي صدرت في العام 1951. هذه الرواية هي الأكثر شهرة بين أعمال «يورسونار». وتميزت هذه المذكرات بتعانق الثقافة والجمال والحرية، في محور واحد هو عشق الامبراطور «هادريان» «لأنتينوس» Antinoüs. ثم عرضت تاريخ خلفائه من الأباطرة في بحث جيد

بعنوان: Sous benefice d'inventaire(1962). وكانت أول أبحاثها التي تضم مختارات من الآداب القديمة تحمل عنوان: Pindare (1932).

بدت اهتمامات «يورسونار» المتعددة في معالجتها للأفكار التي كانت سائدة في عصر النهضة في أوروبا: L'CEuvre au noir (1968)، والتي نالت عنها جائزة Prix Femina وعرضها لثقافات أخرى متنوعة في: «قصص شرقية» Nouvelles orientales (1938). وقيامها بترجمة رواية «الأمواج» The Waves «لفرجينيا وولف» Virginia Woolf (1937) و What Maisie Knew «لهنري جيمس» Henry James (1947)، و أشعار «كافافي» Cavafy (1958)، وبحث حول «ميشيما» أو «رؤية الفراغ» Mishima ou La vision du vide (1981).

كما أنها أصدرت أعمالاً روائية تتناول أجزاء من التاريخ المعاصر: Denier du rêve (1934)، التي تدور أحداثها في روما أثناء الحكم الفاشي، وتبرز فيها الفرق بين الحلم والحقيقة و Le Coup de grace (1939)، التي تتناول الصراع بين البيض والحمر في بلدان البلقان أثناء الحرب الأهلية الروسية، والذي تحول إلى فيلم سينمائي من إخراج «فولكر شوندورف» Volker Schöndorff.

جمعت الكاتبة المقابلات التي أجريت معها حول حياتها وأعمالها في كتاب يحمل عنوان:

Les Yeux ouverts: entretiens avec Matthieu Galey (1980).

وقد نشرت «مارجريت يورسونار» سيرتها الذاتية في ثلاثة أجزاء: «تيه العالم» Le Labyrinthe du Monde. ويحمل الجزء الأول عنوان: «ذكريات وروعة» Souvenirs pieux (1974)، والجزء الثاني: «أرشيف الشمال» Archives du Nord (1977)، والجزء الثالث والأخير: «ماذا؟ الأبدية؟» Quoi? L'Éternité (1988). ولكنها توفيت قبل إكمال الجزء الثالث.

قيمة «يورسونار» الأدبية:

ما يميز «مارجريت يورسونار» هو جرأتها في تناول الموضوعات المحرمة أو «التابو» فشخصيات روايتيها الأوليين Alexis ou Le Coup de grace, le traité du combat ترضخ بسهولة لرغباتها الجنسية الشاذة، على نمط

شخصيات «جيد» Gide. ويبدي الامبراطور «هادريان» الميول نفسها بلا مواربة، وهو ينظر إلى كل الأمور وإلى نفسه ببصيرة نفاذة ونظرة ناقدة لا ترحم. أما «زينون» Zénon، بطل L'CEuvre au noir، فهو المثقف الباحث عن الحقيقة بعيداً عن كل فكر مسبق.

اختبرت «مارجريت يورسونار» قوتها ككاتبة في جميع أعمالها. وجعل منها تنوع إنتاجها وغزارته وسعة ثقافتها وتوثيقها الفائق لأعمالها هذا الاسم الكبير في عالم الأدب. كما تميزت بتمكن كامل من ثقافتها الكلاسيكية واهتمامها بالإنسان ودوافعه.

أسطورة قديمة ورؤية حديثة..

الأسطورة التي تتناولها «يورسونار» في مسرحيتها هي أسطورة إغريقية قديمة، تشكل إحدى مغامرات البطل الإغريقي «ثسيوس» أو «ثسيوس» (كما يُنطق في اللغة الفرنسية). هذه المغامرة هي مواجهة «ثسيوس» للوحش المسمى «بالمينوتاوروس» أو «المينوتور» وتخليص الأثينيين منه. وهي أسطورة ترتكز على ثلاثة محاور: تاريخ «المينوتور» نفسه وتاريخ «ثسيوس» ثم مواجهتهما الواحد للآخر والحب الذي ربط بين البطل وأخت الوحش ونهاية هذا الحب.

ولنبدأ «بالمينوتور» وهو الذي حملت المسرحية اسمه. هذا الوحش لا تأتي على ذكره الأساطير إلا مرفقاً باسم «ثسيوس». وليست له مغامرات أو بطولات أو حتى جرائم ملصقة به، اللهم إلا القرابين البشرية التي كانت تقدم إليه كل سنة.

من أين أتى هذا الوحش إذن؟ تبدأ القصة بانتصار «مينوس» ملك كريت على «أثينا» مستفيداً من الوباء الذي اجتاح المدينة. وأراد الملك أن يثبت لشعبه أنه مفضل من الآلهة، فطلب من «بوسيدون» Poséidon أو «نبتون» (إله البحار والمحيطات) أن يمنحه إشارة، فأهداه «بوسيدون» ثوراً جميلاً خرج من قلب البحر، واشترط عليه أن يقدمه إليه قرباناً. لكن «مينوس» انبهر بجمال الثور الأبيض ولم يضحِّ به للإله. وجاء انتقام الإله، حين جعل «باسيفاي» Pasiphaé، زوجة «مينوس»، تغرم بالثور بجنون، و تضاجعه بمساعدة المهندس العبقري «دايدالوس» Dédale الذي كان يعمل في بلاط

زوجها الملك، وتنجب منه وحشاً نصفه الأعلى ثور ونصفه الأسفل إنسان، وكان هذا هو «المينوتور»، ولمداراة عاره، يطلب «مينوس» من «ديدالوس» أن يبني له سجناً لهذا الوحش. ويشيد المهندس الحاذق قصر التيه (اللابيرنت) الذي يصبح عرين الوحش. ويجبر ملك «كريت» أهل «أثينا» المهزومين على أن يدفعوا له جزية سنوية عبارة عن سبعة فتيان وسبع فتيات لِيُقدموا قرباناً «للمينوتور».

وهنا يبدأ دور «تسيوس» ابن «إيجيه» Égée ملك «أثينا»، حين يقرر القضاء على الوحش وتخليص بلاده من مذلة دفع الجزية «لكريت». أما السبب الذي دفع «تسيوس» لأن يصبح واحداً من القرابين البشرية المقدمة «للمينوتور» فقد اختلف حوله الرواة. فمن قائل إنه تطوع بإرادته، أو إن أهالي «أثينا» تذمروا لأن القرعة التي كانت تجرى بينهم لاختيار الضحايا كان يستثنى منها اسم ولي العهد، مما اضطر الملك لأن يضع اسم «تسيوس» ووقعت القرعة عليه.

وينجح «تسيوس» في القضاء على«المينوتور» بفضل مساعدة «أريادنى» أو «أريان» Ariane أخت الوحش، التي تعطيه خيطاً لكي يدله على طريق الخروج من المتاهة كيلا يضيع في دهاليز قصر التيه وممراته المتعددة. ويقال إن «دايدالوس» هو الذي أوحى إليها بالفكرة. وتقع «أريان» في حب «تسيوس» من أول نظرة. لكن حبهما لم يُكتب له النجاح بعد انتصار «تسيوس» على الوحش. وهنا أيضاً تختلف الروايات:

«فتسيوس» الذي عاش حياة حافلة بالمغامرات العاطفية التي كانت موازية لبطولاته، لم يستطع البقاء على إخلاصه «لأريان»، فخانها مع إيجلى Aeglé، ابنة «بانوبيه» Panopée. أما «هوميروس» فيروي أن «ديونيسوس» Dionysos أو «باخوس» Bacchus (إله الخمر) أمات «أريان» بواسطة أسهم «أرتيميس» Artémis. أما الرواية الأكثر شهرة فتقول إنه بعد رحيل «تسيوس»، اختطف «ديونيسوس» «أريان» على مركبته الخرافية ليجعل منها زوجته المقدسة.

أما باقي الروايات فتجنح إلى تفسيرات عقلانية لعلاقة «تسيوس» «بأريان»، فيقال مثلاً إن أحد الكهنة ويدعى «أوناروس» Oenaros تزوج «أريان» بعد خيانة «تسيوس» لها. ورواية أخرى تحكي أن «تسيوس»

تصارع مع «ديونيسوس» على قلب «أريان». وهناك رواية يسوقها الكاتب القبرصي «باون» Paeon أن وفاة «أريان» كانت بسبب مرض أصابها أثناء حملها، وأنها توفيت هي والطفل عند المخاض.

أيا ما كانت التفسيرات التي تبرر هجر «ثسيوس» «لأريان»، فقد أضحت تلك الأخيرة رمزاً للحبيبة المهجورة المظلومة. و«ثسيوس» البطل ذو الأصول الإلهية لا يضيره قلب مجروح تركه على الطريق؛ فتاريخه حافل بالقلوب الجريحة. نذكر منها «أنتيوب» Antiope أميرة الأمازونيات، التي أسرها «ثسيوس»، بعد أن انتصر على الأمازونيات، وأنجب منها ابنه «هيبوليت» Hyppolyte. أما مغامرته مع «هيلين» Hélnèe، جميلة جميلات «طروادة» والتي اندلعت بسببها الحرب الشهيرة، فتضاف إلى قائمة بطولاته. قصته معها تبدأ حين قرر هو وصديقه «بيريتوس» Pirithoos الزواج من بنتين من بنات «زيوس» (أنصاف آدميين ـ أنصاف آلهة). ووقعت «هيلين»، ابنة «ليدا» Léda من نصيب «ثسيوس». لم يكن عمرها في ذلك الوقت يتجاوز الاثني عشر عاماً، حين قام الاثنان باختطافها وتركاها في عهدة «أيثرا» Aethra أم «ثسيوس». أما «بيريتوس» فقد اختار «بيرسيفوني» Perséphone زوجة «هاديس» Hadès (إله العالم السفلي) للزواج منها. وينزل الصديقان على العالم السفلي لاختطاف «بيرسيفوني». وهناك يستقبلهما «هاديس» بكل احترام ويدعوهما للجلوس على «كرسي النسيان». أما «بيريتوس» فقد ظل مقيداً بهذا الكرسي للأبد. ويروى أن «ثسيوس» لاقى هو أيضاً المصير نفسه. لكن النهاية الأكثر شهرة تقول إن «هرقل» Héraclès خلصه من هذا القيد المرعب.

ثسيوس البطل الأسطوري الهش:

اختارت «يورسونار» إذن سيرة هذا البطل الإغريقي. لكنها عوضاً عن أن تبرز لنا بطولته وفداءه من أجل شعبه، فضلت أن تعرض لنا صورة لإنسان عادي، لم يختر البطولة، وإنما اختارها له الآخرون: وسائل الإعلام ـ فهو يقول «لأريان» عن قضائه على «المينوتور»: (لا تذكريني بتلك الرواية التي اخترعتها الدعاية الأثينية) [المشهد الثامن]؛ والده؛ واجبه الحتمي نحو سلالته الملكية ومتطلبات عرشه ـ يقول لأوتوليكوس: (سواء كنت مطيعاً أم متمرداً،

فإنني أمارس اللعبة نفسها التي مارستها أسرتي. هل لي في مخرج ثالث؟) **[المشهد الثالث]**.

من هو «المينوتاوروس»:

«تسيوس» البطل نفسه يحتقر مغامراته التي رفعته عالياً في أعين الآخرين. يرى نفسه صغيراً، قبل أن يتيه في دهاليز نفسه أو دهاليز التيه. هذا القصر الجهنمي يعريه من كل أكاليل غاره، ويحيله إلى مخلوق بشري هش. يرى حقيقته، يلمس ضعفه، يواجه مخازيه وهفواته وخطاياه. و«المينوتور» ما هو إلا «ثسيوس» نفسه، أو الوجه المظلم للإنسان.

لم يكن هذا هو المعنى الوحيد الذي ساقته الكاتبة «لوحش كنوسوس»، وإنما أطلقت عليه، على لسان «أريان»، «مصدر كل الشرور».

رغم ذلك «فثسيوس» لا يواجه شرور العالم بل يواجه شرور نفسه هو. «المينوتور» هو الشرّ الذي يكمل دورة حياة الكون. دونه لا خير. والضحايا ليسوا ضحايا إلا بقدر كون «ثسيوس» بطلاً . و«يورسونار» تجرد «ثسيوس» من كل هالات البطولة، كي يظهر عارياً من جميع أقنعته الأثينية الخلابة، على يد «أريان» وعلى يد أخيها الوحش، معادله الموضوعي العكسي. فإذا كان «ثسيوس» هو الخير، «فالمينوتور» هو الشر بمنطق الحدوتة القديمة، إلا أن «ثسيوس» لا يحارب في التيه إلا «ثسيوس» ألم يقل «باكوس»: («ثسيوس» أبصر «ثسيوس») **[المشهد التاسع]**. وعندما يسألون «ثسيوس» عن عدوه الوحش، يجيب في حيرة صادقة: (هو غير مرئي) **[المشهد السابع]**. «فثسيوس» لا يرى؛ وحدها «أريان» تملك نفاذ الرؤية والبصيرة.

في النهاية تصبح «فيدرا» هي «مينوتور» «ثسيوس» الجديد. ويبدأ في مواجهة، يظل جاهلاً بها، مع الشر والقدر. وهنا تعرض المؤلفة لمعنى جديد «للمينوتور»؛ وهو القدر، المجهول، مخاوف الإنسان، عجزه وضآلته أمام اتساع الكون الرحيب. فهو جزء ضئيل من كل ضخم وعليه لعب دوره حتى النهاية. «فيدرا» هي «المينوتور»، تقول بفخر: (إننا نحمل الدماء نفسها في عروقنا، هو وأنا. هو وُلد من رعونة أمي، من نزوة امرأة. عيناه واسعتان كعيني هاتين، ولكنهما أكثر لمعاناً وأشد حزناً. وكتفه ليس أقل نعومة من كتفيّ هاتين.) **[المشهد الرابع]**. «فيدرا» تقول هنا إنها تشبه أخاها الوحش في

جماله وشقائه. إنها مخلوق يثير الشفقة، رغم أنها ظلت ولعصور طويلة رمزاً للحب المحرم. «يورسونار» تضيف لشخصيتها الحاملة بذرة الخطيئة في أعماقها بعداً جديداً. إنه التيه الجديد الذي على «ثسيوس» أن يدخله في أواخر حياته، كي يصير قدره المحتوم. والحتمية تظهر بجلاء في مشهد التيه، عندما يرى «ثسيوس» نفسه شيخاً هرماً ملوث اليدين بدماء ابنه البريء. لكن رؤية «ثسيوس» ليست رؤية معرفة أو اختيار، إنها رؤية سراب. رؤية الغافل. لأن هذا القدر الآتي هو حتمي ولا مهرب منه.

أخرجت «يورسونار» إذن سيناريو كاملاً لأهم أحداث حياة «ثسيوس» في اللابيرنت. وجعلته يشهد ماضيه وحاضره ومستقبله، في تتابع قاس. وكل صراع البطل انحصر ضد هذا العدو غير المرئي. حتى ركام التيه لم يكن إلا ركاماً قبيحاً دون البريق والرهبة اللذين رافقا قصة الوحش المخيف. هذا الركام ما هو إلا أطلال بطولات «ثسيوس».

هذا لا يعني أن الكاتبة تتخذ من البطل موقفاً سلبياً، أو أنها تدينه بشكل مباشر وسطحي؛ بل هي تقرن البطولة بالصفات البشرية وتخلع عنها الهالة الأسطورية التي قد تكون خادعة للكثيرين كما حدث مع «أريان».

أختا الوحش: وجها الحب البشري:

«أريان» و«فيدرا». الأبيض والأسود، الضياء والظل، الروح والجسد. «أريان» لا تستغني عن ظلها، عن السواد. إنها ثنائية التكامل بين الأبيض والأسود. «أريان» تتوحد مع ظلها، لدرجة الإعلان أنها إن لم تكن توجد «فيدر» لأصبحت هي«فيدرا». إنها مرة أخرى حتمية الشر، لأنه المكمل لقانون الكون.

قسوة «فيدرا» نحو «أريان» قسوة ضرورية بل حتمية. إنهما تتآخيان بقدر تآخي الضوء والظل. عندما تتساءل «فيدرا» عن حملقة «أريان» المتواصلة في وجه الشمس، وتعلن أنها تفضل نعومة الظل في الغابات، فإن وجودها هنا يصبح وجود النصف المكمل لا النصف المناوئ. وعندما تجر «أريان» «فيدرا» الخاطئة وراءها، فهي لا تقدم تضحية ما، أو تتخذ موقفاً نبيلاً متسامحاً من أختها الخائنة، بل هي ببساطة تصطحب الجزء المظلم من

«أريان» الذي دونه لا تكون «أريان»؛ لذلك تقول «لثسيوس»: (لن أترك نصف حياتي على هذا الشاطئ المجهول)**[المشهد السابع]**.

عند «يورسونار» «ثسيوس» هو العاشق الأناني. إلا أنه غير مدان، بل هي تمنحه رفيقاً، «أوتوليكوس»، يحاكمه طوال الوقت بغرض تطهيره. ضعفه نحو «فيدرا» يأتي طبيعياً، بما أنه لا ينشد إلا حباً بشرياً يناسب البطل المنتصر الذي يفوز بأجمل الجميلات. «ثسيوس» ما هو إلا ملك يغريه العرش والسلطة وينشد ملكة تشاركه طموحاته وشهواته. أما حب «أريان» فيفوق طاقاته المعنوية والروحية. يقول لها: (لم أكن أبداً متخصصاً في الحب العظيم).**[المشهد الثامن]**.

من الطبيعي أكثر أن يحب «ثسيوس» «فيدرا»، هكذا ترى «يورسونار». فحب «أريان» «لثسيوس» حب موؤود من البداية. فهو عندما يهبط «كريت» لأول مرة لا يرى إلا «فيدرا»، ويقوم «أوتوليكوس» بتنبيهه إلى وجود القد الأنثوي الآخر الأبيض الذي يلوح في البعيد. وبعد مواجهته «للمينوتور» في اللابيرنت وبعد أن يستعيد وعيه يسأل عن «فيدرا»، فهي الحب الطبيعي بالنسبة له، أما حب «أريان» المثقل بالمثاليات فهو عبء رهيب.

العشق الإلهي:

تختار «مارجريت يورسونار» نهاية الأسطورة التي يعوض فيها «باخوس» «أريان» عن خيانة «ثسيوس» لها بالاقتران به أي بالإله. وهي تقرر أننا لا نحب إلا سعياً وراء التوحد مع الإله. و«أريان» تصل إلى هذه الحقيقة التي تحمل خلاصها في النهاية عندما تلتقي «بباخوس» (الذي تسميه «يورسونار» الرب وتقصد إلى ذلك بالفعل). يقول لها: (أنا من كنت تبحثين عنه في «ثسيوس»، ولم يكن «ثسيوس» إلا صورة مبدئية مني.) **[المشهد التاسع]**. والطريق إلى الله يمر بالإنسان. يقول لها «باكوس»: «أي ثسيوس» من قادك إلى هذه الجزيرة. وما كنت لتصلي إليها بمفردك). **[المشهد التاسع]**.

«أريان» أيضاً عبرت تيهاً خاصاً بها. كان ذلك ماضي أسرتها، حبها «لثسيوس»، عذابها بخيانته، مشاعرها المرهفة. لقاؤها «بباخوس» كان

مكافأة للخير، ولقاء «ثسيوس» «بفيدرا» عقاباً للشر. وبذلك تتحقق العدالة الشعرية في النهاية.

Quin’a pas son minotaure?
Marguerite yourcenar
كل عنده مينوتاوروس
ملهاة مقدسة في عشرة مشاهد

الشخصيات:

ثسيوس

الأصوات: صوت ثسيوس طفلاً
صوت ثسيوس شاباً
صوت ثسيوس شيخاً
صوت أوتوليكوس
صوت أنتيوب
صوت هيلين الصغيرة
صوت إيجيه شيخاً
صوت لاشيس

صوت أريان
صوت فيدرا
صوت هيبوليت
أريان
فيدرا
أوتوليكوس
الملك مينوس
باخوس (الإله)
الضحايا الأربع عشر.

الخيار متروك للمخرج لعرض هذه المسرحية مع الاستعانة بديكور أو عرضها على خشبة مسرح بلا ديكور. من جهتي، أتصور أن تكون مناظر المسرحية كالتالي:

نهار كامل بألوان بارزة وغياب شبه تام للأشكال: الأحمر الناري لثرى «كريت» والأبيض للرخام وزبد البحر والأزرق لسماء وبحر «ناكسوس»، والأزرق الغامق للمشاهد التي تدور في عرض البحر، شراع أبيض للمشهد الثالث وأسود للمشهد العاشر. ومن الأفضل لو أن قمة الصاري وأسفله، حيث يقف «أوتوليكوس»، هما اللتان تظهران فقط في المشهد الأول. هذا الصاري، ومقدمة المركب **[المشهد الثالث والعاشر]** والبرج **[المشهد الرابع]** ومدخل قصر التيه **[المشهد الخامس]** مجرد موجودات رمزية، بلا جنوح نحو الواقعية الأثرية أو سواها. أما بالنسبة للمشهدين اللذين يدوران في الليل، كالمشهد الثاني في قاع السفينة، فيمكن إضاءته بمصباح ضخم، يتدلى ما بين جسرين والذي تكفي أرجحته للإيحاء باهتزاز السفينة. يمكن أن يدور في المشهد الرابع في قصر التيه في ليل لا يشقه سوى الأصوات، إلا أنه يمكن إضاءة بعض أنحائه بكشافات النور، أو أن تدور مجموعة شخصيات، لا يبين منها سوى الظلال، حول «تسيوس» الذي لا يكاد يظهر هو الآخر. بالنسبة للملابس، يمنح النص« تسيوس» المخمل الأحمر والريش الأبيض والدرع الذهبي الذي يميز الأبطال الإغريق كما يصورهم رسامو «الباروك»، عموماً في أسوأ الأحوال قد يناسبه زي عسكري.

يمكن للبحار «أوتوليكوس» أن يرتدي الزي البني المميز لعبيد العصور الغابرة، أو أن يرتدي زياً أزرق، وأنصح بشدة أن يرتدي «مينوس» التاج الملكي الورقي الخاص بالنهار. وليس مهماً كثيراً إن كانت «فيدرا» ترتدي بيوم «الملوك» الملابس الكريتية أو الملابس الباريسية، ولكن من الجلي أن ثوباً من الكتان يليق مع «أريان». وأخيراً يجب، إن أمكن، أن يكون «باخوس» الإله وسيماً.

المشهد الأول

عند قمة الصاري

أوتوليكوس، وحيداً أسفل الصاري

أوتوليكوس:	كم السماء زرقاء! إن زرقتها شديدة لدرجة أنها تكفي نفسها بنفسها. وتحت ذلك الأزرق السائل السماوي، هناك الأزرق الصلب، أزرق الأمواج الكثيف. إن السفينة التي أسهمت في بنائها (إذ أنني عملت في ورش «أثينا»)، ذلك الكون المغلق، السجن الذي يحوي المحكوم عليهم بالموت، تتقدم، تدفعها الريح نحو قدرها المحتوم، وتحمل على متنها أقدارنا كبشر. لم يكن الطقس صحواً يوم كنا في مركب «أوليس»، لقد كدت أفنى في العاصفة. وهو ليس بالشيء الهام إذ أنني أجيد السباحة. ولم يكن الطقس صحواً في ذلك المساء حين أبحرت مع الأرجونوتيكيين(1) كي نستعير بضع قطع من النحاس تساوي تماماً ثمن الفروة الذهبية(2). ها قد مرت علينا خمسة أيام منذ شهدنا ابتعاد قمم الهيمتوس(3) البنفسجية والبارناس(4) الرمادية والتمثال الصغير للآلهة التي تمثل «أثينا». خمسة أيام من الإبحار المضطرب والسفينة تتمايل من جانب إلى آخر، خمسة

---

(1) Les Argonautes: في الميثولوجيا الإغريقية هم الأبطال الذين رحلوا مع «جايسون» بحثاً عن الفروة الذهبية La Toison d'or.

(2) الفروة الذهبية: كنز ثمين في الأساطير القديمة.

(3) هيمتوس Hymettues: جبل في وسط اليونان بالقرب من أثينا، يبلغ ارتفاعه 1027 متراً (3370 قدماً) فوق سطح البحر. وهذا الجبل مشهور بالرخام الذي كان يكثر استخدامه في البناء والنحت في أثينا في العصور القديمة.

(4) سلسلة من التلال تفصل Attica (شبه جزيرة في جنوب اليونان القديمة تطل على بحر «إيجه») عن Boeotia في الشمال. وترجع تسميتها بهذا الاسم إلى الكلمة اليونانية التي تعني شبه جزيرة Peninsula.

	أيام تحت رحمة هذه الفوضى التي تمثل النظام الأبدي «لنبتون». الأربع عشرة ضحية المقدر لهم السقوط بين أنياب «المينوتاوروس» يسبون ويتضرعون في قاع السفينة النتن، حيث تدفعهم حركة السفينة تارة وتهدهدهم تارة أخرى. أما «تسيوس» السامي، فالريح تلفحه حيث يحتل مركزه فوق مقدم السفينة كما لو كان يعتلي عرشاً، ويتفكر في الموت بصورة أشد مأساوية (من يدري) من سجناء العنبر، لأنه المنوط به اختياره، وعليهم فقط تقبله... انظروا، إنه يشعر بالبرد: يغطي ركبتيه بذيل معطفه... كم تبدو تلك الحركات البشرية صغيرة من أعلى الصاري! إن ضغطة ذراعي القابضة على هذا الحبل هي فقط الضرورية، وزاوية قفاي هي فقط الحتمية، وقطرة الدم التي تسيل على ذقني هي فقط الخالدة... الخراف تذهب إلى المرعى، كما يقول الآخر، والضحايا إلى مراسم الدفن... وماذا عن الأبطال، هيه؟ إلى أين يذهبون؟ أنا، الرجل البسيط، أول القادمين، «أوتوليكوس» لن أذهب إلى أي مكان، أنا هنا... بحار سفينة لم أشحن حمولتها، متفرج على دراما لا تعنيني، أرفع كأسي نخب الممثلين.

المشهد الثاني

في قاع السفينة

الأربع عشرة ضحية

الضحية الأولى:	مرت الزوبعة والغثيان أسوأ من الخوف. اهتزاز السفينة لم يعد يدفع بنا إلى جوانبها. حتى داخل هذا العنبر، في قلب الظلمة، نشعر أن الشمس مشرقة في الأعلى.

الضحية الثانية:	شمس لن نراها أبداً بما أن ضحايا «المينوتاوروس» لا يلقون حتفهم إلا ليلاً! أيتها الشمس الملعونة أنت لا تمنحين ضياءك إلا للأحرار!
الضحية الثالثة:	نعم... نعم... الوقت يمر... ستكون بقية الرحلة هادئة. سوف نعتاد على كل شيء حتى الظلمة... سأقضي بعد أوقاتاً سعيدة.
الضحية الثانية:	ما يهم المحكوم عليهم بالموت إن كانت الرحلة جميلة أم لا؟ بقي أمامنا يوم أو يومان على الأكثر ونصل إلى الشاطئ الآخر القاسي: حيث ينتظرنا «المينوتاوروس» منذ بداية القرون. كل ضربة مجداف تقربنا منه.
الضحية الثالثة:	كنا سنكسب وقتاً أكثر لو عم الهدوء.
الضحية الرابعة:	غير مؤكد. فقد تهب عاصفة جديدة وتبتلعنا جميعاً.
الضحية الثانية:	إنه الموت دائماً.
الضحية الخامسة:	أما أنا فمستمتعة: هذا الجسد المنذور للقربان يتذوق الحياة بكل أنسجته. أحيانا يمر نسيم عَطِر بعفونة هذا العنبر. أحمل بين يدي هاتين هذه الأصابع الرقيقة، وهذا الكف الوديع لضحية معشوقة مثلي على وشك الموت والتي يحلو الفناء معها.
الضحية السادسة:	أيها الحب، ما أبكي إلا عليك! لماذا التقينا في ظلمات الأمواج المطروقة تلك؟ بذلك أموت مرتين.
الضحية الثانية:	إنني أبصق عليكم، ما أنتم إلا متع بشرية

	معروضة في النور الخفيف، ملذات شعور متلامسة، إغراءات أذرع ممدودة! إنكم تثيرون اشمئزازي بقدر ما أشمئز من نفسي، أيتها الجثث المستقبلية، يا أحبائي الهالكين!
الضحية السابعة:	أنا لا أفكر في سواه. ما غضبه ربما إلا اختبار لي. وقلقي ما هو إلا نتيجة لدناءتي.
الضحية الثامنة:	أنا أكيد من أنه يحبني. جوعه لن يلتهم سوى المذنب أو العديم النفع. منذ طفولتي، حدثتني أمي عن طيبة الإله؟
الضحية الثانية:	أين أمك؟
الضحية الثامنة:	ماتت. فهي اختيرت للرحيل على متن إحدى الرحلات السابقة.
الضحية التاسعة:	لقد تم اختيارنا واحداً واحداً. نحن الصفوة. يا للروعة!
الضحية العاشرة:	إن تضحيتنا تنقذهم جميعاً. فالدولة لن تقوم لها قائمة دوننا
الضحية السابعة	لابد من وجود ذريعة لإشعال هذا الكم من /المحارق/. دعونا لا نحكم عليها: فلنلتزم الصمت، نحن جماعة المحكوم عليهم!
الضحية الثانية:	سكين! حبل!.. لقد سئمت أنا من هذا الموت الطويل قبل الموت! الإله لا يستطيع شيئاً حيالي أكثر مما أستطيعه لنفسي... آه! أنا أقطع، أشرِّح، أفتح لحياتي باباً أحمر!... أنا حر أخيراً!... فقد أبطلت حيل الإله...
الضحية الأولى:	ماذا يفعل؟ قيدوا يديه! إنه لا يعي ما يفعل! إنه يتمنى الموت!

الضحية السابعة:	فات الأوان! هذا التعس استسلم لإغراءات اليأس. لن يغفر له «المينوتاوروس» أنه حل محله.
الضحية الثالثة:	استغيثوا! ابعثوا في طلب الحراس! فليلقوا به في اليم! أنا أخاف الموتى.
الضحية الحادية عشرة	ألن تخرسوا أيها الحمقى؟ ما لهؤلاء يصرخون هكذا؟ نحن نقبع مطمئنين في الركن نلعب الورق... فمن السهل للغاية التظاهر بأنه غير موجود.
الضحية الثانية عشرة:	لو طالت الرحلة بعض الشيء، سوف أتمكن من إنهاء قصيدتي.
الضحية الثالثة عشرة:	وأنا أنتهي من حساب معدل الأمواج.
الضحية الثامنة:	لو لم يكن يحبنا، ما كان طلبنا.
الضحية السابعة:	فلتنفذ مشيئته!
الضحية العاشرة:	سوف يتذكرنا أبناء وطننا. سنصبح خالدين.
الضحية الرابعة عشرة:	سنفنى وسينسوننا.
الضحية التاسعة:	لقد انتزعونا قسراً من وضاعة ورشنا وحوانيتنا، من فظاظة الشمس، من سماجة السعادة. فليتبارك اسمك أيا ثور الجيوش!
الضحية السابعة:	يا سكرات الخوف القاتلة! أنفاسه السوداء تبعث فيّ القشعريرة! فليأت الإله الذي يقتلنا لمساعدتنا!
الضحية الأولى:	سوف يسحقنا تحت نعليه المصنوعين من الجليد والظلام. قرناه يشبهان مخروطاً من ظل

	الكواكب السيارة. وفي أعماق عينية تطفو ذرة من نجوم.
الضحية الثامنة:	سوف يتعرف على مريديه.
الضحية السابعة:	قلوبنا غير مستقرة يا سيدنا حتى تستريح «فيك».

المشهد الثالث

فوق الجسر

ثسيوس وأوتوليكوس

ثسيوس:	هذا مؤثر.
أوتوليكوس:	هذا ليس سوى هذيان. ولا يستحق الإنصات إليه.
ثسيوس:	هل يبكون هكذا طوال الوقت؟ هل ينوحون دائماً بالترانيم نفسها؟ أجبني أيها البحار المخضرم.
أوتوليكوس:	إنهم يتهتهون جميعاً بأي شيء. ليس لدينا وقت للإنصات إليهم، فنحن مشغولون كما ترى بربط الحبال.. البحر يزبد والريح تتغير والشعاب تهز قاع مركبنا.. واجبي يتلخص في إيصال الشحنة سليمة إلى الشاطئ. في الوقت الحالي، لا يجب أن يموتوا.
ثسيوس:	يبدو أن أحدهم قد انتحر. وهم الآن لا يزيدون عن ثلاثة عشر. من سيكون الرابع عشر؟
أوتوليكوس:	لن يكون أنت يا «ثسيوس» الشاب. أنت تعشق الحياة ولن تحتك بالمينوتاوروس.
ثسيوس:	لا تناديني «بثسيوس». هذا الاسم العادي، كم من الناس يحملونه في «أثينا»، هذا الاسم الذي جرجرته ورائي منذ خرجت من القماط، ثم منذ خرجت من المدرسة ومن الكتب ومن حياتي

	التي رسمها لي أبي، هذا الاسم الذي لا يحمل كثيراً من المجد والذي لا أستطيع الاعتقاد بأنه لي، ظل على طرف شفتي، كمثانة ـ مِبْوَلة فارغة أملؤها من أنفاسي، جهود مهدرة! في هذه اللحظة يصبح اسمي مغفلاً. وعندما أفكر أن بعض الرجال يسمون «هرقل» أو «بونابرت»...
أوتوليكوس:	انتبه!
ثسيوس:	لماذا؟ ألسنا نبحر في البحر المتوسط الشهير؟ أما مغامرات الرجال الذين ذكرتهم فهي مغامرات فريدة، تتميز عن المعتاد في التاريخ تميز ضوء الشهب عن اللمعان الموسمي للنجوم العادية. أنا مربوط بقسمي كولي للعهد، تعرقلني البنود السرية لمعاهدات السلام.. لقد وافق أبي على دفع تلك الجزية، على تقديم هؤلاء الضحايا إلى الموت. لا بد من أنه يعي ما يفعل.
أوتوليكوس:	عرفت بعض حراس البهائم من «أناطوليا» مهمتهم مرافقة البهائم المنقولة إلى سلخانة «أثينا». كانت الحيوانات تهبط من المركب وألسنتها مدلاة، وقد أرهقها الحر وقلة الماء، تكاد تكون مخنوقة أو مصفاة الدماء قبل ضربها بالهراوات أو ذبحها بالساطور. هؤلاء الحراس كانوا يؤدون، أيا أميري الصغير، مهمتهم المفيدة بإمداد القصابين بما يلزمهم بتكلفة أقل مما تفعل أنت.
ثسيوس:	أتعتقد أنني كنت أقبل بهذه المهمة القذرة لو لم تتمخض عنها فرصة مجد أو سبب للوجود أو مخاطرة أخوضها؟ أنا، مثل كل الناس، عندي

	مشاريعي الخاصة. كنت أشعر أنني ولدت للقضاء على «المينوتاوروس».
أوتوليكوس:	كنت تشعر؟ لطالما فاجأتك على سلم المركب، مشغولاً باستشارة النجوم والتأمل، تكاد تستل سيفاً سماوياً. شاهدت إرادات غير إرادتك تضعف خلال هذه الرحلات. ألم تكن الرائحة المنبعثة من الأجساد المكومة لتجعلك تشمئز من وظيفة المنقذ؟
ثسيوس:	لقد استمعت طويلاً للأصوات المنبعثة من قعر السفينة. لقد رحلت لأجل إنقاذ هؤلاء الضحايا، هؤلاء الشهداء. هل هذا هو دوري؟ هل من واجبي منع الناس من خوض خطرهم المحتوم؟
أوتوليكوس:	هم لم يختاروا «المينوتاوروس».
ثسيوس:	ولكنهم قبلوه. «المينوتاوروس» يملأ أرواحهم، وكذلك فكرة أنهم صنيعة العالم؛ وهم لا يرون لوجودهم من هدف إلا ذلك الجوع الجهنمي. لذلك عليهم أن يجاهدوا، لا ضد الوحش بل ضد أنفسهم. هل أجاهد أنا من أجل الإبقاء عليهم على متن السفينة؟ هل أمنعهم، من أجل أن أثبت ذاتي؟ ربما أسُد عليهم مخرجهم الوحيد نحو العظمة.
أوتوليكوس:	فم الوحش؟
ثسيوس:	وأسُده كذلك في وجه من سيأتون فيما بعد. أقف في وجه فصول الربيع المقدسة للسنوات القادمة. حين يُقتل «المينوتاوروس»، ماذا سيبقى لأولئك البشر الذين ينشدون الموت؟ فليُقتل، ولكن كي يولد من جديد. كي يظل هناك حتى آخر الزمان وحوش تكفي لمولد الأبطال وأبطال تكفي

	للقضاء على الوحوش.
أوتوليكوس:	لم أعد أفهم بوضوح، ولكني لا أعتقد بأنك خائف.
ثسيوس:	هل أملك حق تفضيل هؤلاء الضحايا على السلام بين شعبين؟ ربما يكون دوري بوصفي سفيراً يضحي براحة ضمير مؤثرة بدرجة تضحيتهم نفسها.
أوتوليكوس:	لا تعوِّل على أي إجابة. إذا كان الناس الذين على شاكلتي يكتفون بمكانة دنيا، فذلك لأنهم يفضلون ترك شرف حمل المسؤوليات لأناس من صنفك.
ثسيوس:	لو تأكدت على الأقل من أنني أعبِّر بالفعل عن إرادة شعبي.. لقد استشرت النبوءات بلا جدوى. أمرني «دِلفي» بالقيام بالواجب، كما لو كان الحق يأتي مصحوباً بدليل يثبته؛ أما «تروفونيوس» فقد نصحني بأن أكون نفسي، كما لو كنت أعرف من أنا. عندما أعطاني أبي هذه التعليمات، كان يمنحني بخبث وسيلة التمرد عليها: ملك مهزوم، ذليل تحت وطأة المطالب الكريتية، يستطيع دائماً القول بأنه لو كان مكاني وفي مثل عمري، لكان فسر واجباته كأميرال وكولي للعهد بشكل مغاير. بكم من القلق راقبت، يوم الرحيل، رؤوس موظفي الجمرك والحمالين والصرافين الذين يبدِّلون العملات وملمعي الأحذية! ووجه ذلك التاجر، المحني فوق شرابه البارد في أحد مقاهي الميناء، وجسد ذلك البحّار ذي الأنف الأفطس ينهض نحوي من قلب فلوكة تنأى

	رويداً رويداً مع ابتعاد مركبنا في عرض البحر. لكن لا: فجميعهم، بما فيهم الأغبياء، تركوا لحُكمي فرصة إثبات وضاعتهم أو إلغائها، مع حفظ حقهم في لومي لأنني جلبت السلام أو الحرب، لأنني سلّمت هؤلاء الضحايا أو لأنني أنقذتهم.. آه، هؤلاء الفتيات اليانعات كزهور الأرض التي غادرناها، وتلك المجموعة من الشبان الشاحبين تكاد تماثل شحوب فرقة من الأطفال تسافر في إجازة؛ وهذا الكورس المُذْهِل من الآباء المنهكين من النحيب بصوت عال... وفوق رقبة أكثر الضحايا نضارة، دموع أبي «إيجيه» الهرمة...
أوتوليكوس:	تلك الدموع التي تجعلهم يذهبون.
ثسيوس:	دائماً يظلم المرء أباه، ولا يعرفه بالفعل إلا بعد أن يشيخ. أين كنت أنت عندما كان «إيجيه» شاباً، يقتل الوحوش التي يتدثر بفرائها اليوم عند النوم؟ لقد رحلت رغماً عنه.. من ذا الذي يتحمل رؤية نفسه في الستين قبل الأوان؟
أوتوليكوس:	يا للمجد الذي سيجنيه إن أنت انتصرت على الوحش! وإن سقطت فيا لها من تضحية! وإن عدت إليه، كابن طائع، وضابط لا يعرف سوى التعليمات، وفي جيب زِيّك العسكري صيغة معاهدة السلام، بأية خطبة عصماء سيثني بها على نبوغك المبكر كرجل دولة! هاهو متأكد، حتى آخر أيامه، بأنه سيعاد انتخابه كرئيس «لأثينا»...
ثسيوس:	هذا بالضبط ما يقلقني. سواء كنت مطيعاً أم متمرداً، فإنني أمارس اللعبة نفسها التي مارستها

	أسرتي. هل لي في مخرج ثالث؟
أوتوليكوس:	ليس هناك إلا طريق على اليمين وطريق إلى الشمال يا أميري «ثسيوس».
ثسيوس:	ماذا منحني شبابي، غير مكاسبي التافهة كجندي في الفرقة المرسلة إلى المستعمرات، مغامراتي العاطفية في المدن التي تتمركز فيها قوات الحماية أو في المدن التي فتحناها، «هيلين» (تلك الماجنة الصغيرة التي رحلت مرتدية قلادتي)؛ والأمازونية (تلك الشقراء القاسية التي كان عليّ ترحيلها إلى بلادها، بعد سأمي من ملازمة جسد ينضج حقداً تسميه هي حباً).. وابني، ذلك الصبي العابس والذي بدأ يشابه أمه التي أتمنى بشدة نسيانها.. آه، كل شيء مُختار لي سلفاً، السعادة والتعاسة.. من أبي إلى ابني، أحس بأنني لست سوى حلقة عديمة النفع.. كما ترى، يا «أوتوليكوس»، فإن أميرك طالما حلم، هو أيضاً، بفرحة الأبواب السوداء.
أوتوليكوس:	ما بين دور المنقذ ودور المتواطئ مع الجلاّد، أشعر أكثر أنك لا تصلح لدور الضحية. أنت لست، يا بن «إيجيه»، من الطينة التي يصنع منها الأربع عشرة ضحية.
ثسيوس:	الإفلات إلى الأبد من مصير «ثسيوس» الرخو الذي لم يتكون بعد.. الاستسلام لمتاعب يفرضها نصر افتراضي... العثور في الهزيمة على يقين لا نعثر عليه في النصر.. أن أدع هذا الموت الجهنمي ينهشني مع هؤلاء الفتيان والفتيات، بعد رحلة بحرية قصيرة كانت ستغدو الحياة بكاملها العمر كله.. وبدلاً من إنقاذهم، أهلك معهم..

	أهلك مع تلك الغجرية السمراء الحارة، كخشخاش الطرقات البري، ذات الأصل التافه، التي أسرت أثناء إحدى الغارات مع مجموعة من الضحايا بلا أوراق هوية، ضحايا لم ترحمهم الصحافة.. إن الدم الذي يجري في عروقي ليس دم الضحية؛ والوجه الذي يطالعني في المرآة ليس بوجه ضحية.. وسيلتي كي أكون مؤثراً في حياتهم، هو أن أنقذهم.. أنا لا أقول إن تدمير الوحش هو الفعل الأكثر انتشاء والأكثر حسماً؛ بل هناك شيء آخر أفضله أكثر من قتل «المينوتاوروس».
أوتوليكوس:	وما هو؟
ثسيوس:	أن أكون «المينوتاوروس»... بالمناسبة، لم نعد نسمع صراخهم.
أوتوليكوس:	لم نعد نسمعهم، لأنك تتكلم. أنت تعلم أن ضجيج العامة لا يصلح إلا لملء الصمت.
ثسيوس:	أقول: إنني، عندما صعدت إلى المركب، بدا واجبي واضحاً بالنسبة لي! كنت أمسك به بين يدي كما أمسك سيفاً. لكن ما لبثت الأمور أن اختلطت بعضها ببعض مع ابتعاد الشاطئ. هنا، في عرض البحر، بين هذا البحر الذي يمكن أن نغرق فيه، وهذه السماء التي لا نستطيع إدراكها، إذا سمحت لنفسي أن أقول: إنني أقل يقيناً. كل شيء يتأرجح: الصاري، بالنسبة إلى السماء؛ والسماء، بالنسبة إلى الصاري. ألا تجد هذا التأرجح بين موجتين شيئاً مقدساً؟
أوتوليكوس:	أجده ممتعاً، ليس أكثر. يجب أن تتذكر أنني بحار محترف.

ثسيوس:	الريبة لذيذة، لحسن الحظ أننا مازلنا بعيدين عن الأرض.
أوتوليكوس:	إن نظري أقوى من نظرك. إنني أرى الشاطئ. أرض مجدبة.. متاريس صفراء على شاطئ بُني. إنها «كريت».. من الممكن أن تكون أي أرض.
ثسيوس:	الأرض... هذا غريب؛ يبدو أن حديثي عن الشكوك، قد خلصني منها. من بين كل السلوكات، من يدري ربما تكون البطولة أسهلها جميعاً؟ أي وظيفة أكثر تعقيداً من وظيفة السفير؟
أوتوليكوس:	وماذا عن صوت ضميرك يا أمير «ثسيوس»؟ وسلام الشعوب؟ وحق الضحايا في التصرف بحرية؟ هل أنت متأكد أن هؤلاء الأفراد الأربعة عشر يستحقون أن تنقذهم؟
ثسيوس:	صوت ضميري؟ لم يعد عندي وقت إلا للهبوط إلى الشاطئ.
أصوات الضحايا:	الأرض.. كيف «المينوتاوروس»... ماذا ترون في الأعلى، أيها الحراس؟ آه، هذا العَدْو... هذا الخوار في المساء الذي يهبط.. الموت.. الموت...
ثسيوس:	في المساء الذي يهبط؟ إننا في الظهيرة.
أوتوليكوس:	إنهم يتقدمون قليلاً لا تنسَ، يا أميري أنهم خرجوا لتوهم من حدود الزمن.

المشهد الرابع

برج على شاطئ البحر، له سلم يؤدي إلى الشاطئ، «أريان» و«فيدرا» تقفان في الشرفة أعلى البرج.

أريان، فيدرا، ثم شسيوس

وأوتوليكوس، ثم مينوس

فيدرا:	«أريان» أختي، أنا لا أرى شيئاً قادماً
أريان:	إذا ظللت تميلين هكذا طوال الوقت، فسينتهي بك الأمر إلى السقوط.
فيدرا:	إنني أشير إلى المراكب التي تمر.. ولكن فلوكات الصيادين وسفن التجار تحرص كل الحرص على تجنب جزيرتنا، لا توجد هنا تسلية سوى شحنات المساجين التي تصل إلينا بانتظام. والصفوف الطويلة للتعساء الذين يهبطون ورقابهم ملوية، ونظراتهم منكسرة، وهيئاتهم مضحكة كبهائم أكلت آخر حصة لها من الحشائش. لا أحد يرى وشاحي، وتضيع ابتسامتي هباء.
أريان:	لقد تخطوا مرحلة العزاء عند أقدام النساء. إنهم يقبلون على منيتهم، كما نقبل نحن على الوحدة.
فيدرا:	الأمر كله يتعلق بتعزيتهم! من بين هؤلاء البلداء، لا بد من وجود واحد يملك من البراعة ما يجعله ينجو بنفسه عن طريق اختطاف «فيدرا». لكن فليسرع، قبل أن ينتهي شبابي.
أريان:	كم يبلغ عمرك؟
فيدرا:	سؤال غريب بالنسبة لأخت! إننا نشيخ أسرع في سن السابعة عشرة.
أريان:	أنا لا أحس بعمري. تحية إلى النسمة البحرية الشابة التي تشبهني بالرياح الصافية التي تزيل رائحة الموت!

فيدرا:	إن همك الوحيد هو أن يكون الهواء الذي يدخل أنفاس «أريان» نقياً. فأنت لا تهتمين كثيراً لأمر هؤلاء الضحايا مثلي تماماً.
أريان:	أنا مستعدة لبذل ما في استطاعتي لإنقاذهم، لكني أتجنب أن يلوث هذا الجو الكريه «أريان». كما أن لدي ما يشغلني عن الهذيان مع من يهذون، أو الانخراط في البكاء كل يوم مع من يبكون.
فيدرا:	إلى من ستهدين ذلك النقاء الذي تراعينه بكل هذا الحرص، بينما أضع أنا جل جهدي في استثارة الآخرين كي يغووا «فيدرا» إن فضيلتك المستوحشة هي في مثل عدم جدوى شهوتي. لن تستطيعي إقناعي بأنك لا تنتظرين أحداً.
أريان:	من؟ لا تقولي إني أنتظر، بل أستعد: فأنا لست أكيدة من أنني أستحق بعد حق الانتظار. لكني أنتظر، ولا أخجل من الانتظار. أشعر وكأنني أتسلق درجاً من الرخام الأبيض. كلما صعدت رأيت أبعد، ولكن كي يتضح لي أن البحر خاو. كل درجة تزيدني يقيناً، وتجعلني أقل منالاً في الوقت ذاته. إذا لم ينته صعودي، فلن يبقى أمامي سوى الاتحاد مع الإله.
فيدرا:	ألا تتعبين أبداً من الحملقة دائماً في ضوء الشمس؟ كم ستكون ظلال الغابات ناعمة بعد بياض هذه الشرفة الذي يعمي الأبصار... آه لو كنت دُعيت لرحلات الصيد التي يقيمها المينوتاوروس!
أريان:	هل تودين التهام أحد؟
فيدرا:	بالتأكيد. بدلاً من عض الأنامل.
أريان:	إن أخانا الوحش يزأر من المساء وحتى الفجر،

لم تشبعه ضحاياه الألف. أتعتقدين أنك ستجدين السلام في ممارسة جوعك؟	
أنا لا أبغي إلا فريسة واحدة. وجهاً واحداً، فماً واحداً، صدراً واحداً ذهبياً يحتضن سعادة «فيدرا» أو شقاءها.. وسوف يأتي وسوف أراه، ذلك المخلوق الذي يناديني من أعماق غيابه، والذي دونه لن يفهم أحد أبداً لماذا عاشت «فيدرا». وفي التصاق جسدينا الحميم لن يدري أحد ما إذا كنت أحتضر أو أنشب أنيابي، أو ما إذا كنت أحتضن فريستي أم صيادي.	فيدرا:
أنا هواء وأنفاس. أنتظر رياحاً تنتزع جلدي كتلك السحب في السماء.	أريان:
البحر يبكي داخلي كما يبكي في صدور الحوريات الحزانى.. آه أن أكون الموجة التي تنثني وتتكسر وعندما تتدفق على الشاطئ تُغرق رجلاً.. انظري إني أرى شراعاً!	فيدرا:
إنه ينحرف ثم يدور حريصاً على الدخول في «الميناء الأسود».	أريان:
لا بد من أنهم الضحايا الذين يرسلونهم إلى المينوتاوروس. ليس أمامنا من خيار إلا بين الحيوانات أو الجزارين.	فيدرا:
إنهم يهبطون. رجل يرتدي درعاً يقفز إلى اليابسة محدثاً قرقعة الذهب.	أريان:
إنه يلمحنا؛ يتردد تخيفه الوحدة ووجود نساء لا يعرفهن. أساوره ومعطفه تدل على أنه أمير.. غريب!	فيدرا:
لو أنه من تعتقدين ، فسوف يصعد من تلقاء نفسه.	أريان:

فيدرا:	(نهبط السلالم) الهبوط دائماً أسلم. أضع قدمي اليمنى بخفة فوق هذه الدرجة، ثم قدمي اليسرى فوق الدرجة التالية. وأعرف بغريزتي أن هذا ستعجبه حركة أردافي تحت ثوبي الشفاف، واهتزاز صدري الذي لا يكاد يدرك تحت ثقل ذهب قلادتي.
ثسيوس:	(على الشاطئ): امرأة. يا «أوتوليكوس»، حورية الجزر!.. فلنتقبل بحبور هذا الفاصل من الغزل وسط مغامرتنا الكبرى، في اللحظة التي يتضاءل فيها قدر الإنسان إلى استدارة قدٍّ عار.
أوتوليكوس:	إنهما اثنتان، يا سمو الأمير. هذا الوجه ـ الشكل الصغير المتواري تحت الغِلالة يستحق أيضاً نظرة من خبير مثلك. فيدرا (في أسفل البرج): اسمي «فيدرا». من تكون أنت؟
ثسيوس:	إنها تتكلم اليونانية. لغتي الأم تخرج ناعمة من بين هاتين الشفتين اللتين لم أتوقع منهما سوى رطانة بربرية..
أوتوليكوس:	إنه يدعى «ثسيوس» أمير «أثينا». إن تصدير الأواني والضرائب المفروضة على الزيتون وأعمال السخرة في مناجم «لوريون» تسمح له برفاهية ارتداء الأساور والخفوف الذهبية ووضع ريش النعام في خوذته.
فيدرا:	ممتاز، نحن إذن ننتمي إلى العالم نفسه. حدثني عن «أثينا».
ثسيوس:	ماذا يجب القول عنها يا «أوتوليكوس»؟
أوتوليكوس:	قل لها إن لا شيء يوازي بهاء قضاتنا المدثرين وجنودنا العراة. إن عبقرية معماريتنا تتغلب

	علـى قسـاوة الأشـكال العموديـة، إن الحـب والرياضـة يحـتلان مكانـة أعظـم مـن مكانـة أي تصورٍ ذهنـي صـاف. وقل لها إن أعظم أعمالنا لـن تجـد التقـدير الـذي تستحقه إلا بعـد عشـرين قرناً.
ثسيوس:	إن «لأثينـا» عنـدي صـورة أقـل سـمواً وأكثـر دلالاً. أحـب أن أؤكـد لـك يـا «فيـدرا» أن شـفقها البنفسـجي وأن مياههـا النقيـة، ونبيـذها المعطـر بـالراتينج، وخبزهـا المتبـل ببـذور السمسـم لهـا مذاق لطيف لا نجد مثيله في أي مكان آخر، وأن نسـاءها بقلـوبهن المثقلـة وشـعورهن الناعمـة المعقدة، يرقصن في السماء على شاطئ البحر.
فيدرا:	إن كـان الحـال كـذلك، فلـم لا تبقـى مـع نسـائك الأثينيـات لتـذوق نبيـذكم وزيتـونكم الناضـج؟ إن إلهنا يلتهم شبابكم، وجزيرتنا تهلك محبـي الحيـاة السهلة. وبحارتكم يعرفون ذلك حق المعرفة إلـى درجـة أنهم يجرؤون علـى الهبوط إلـى اليابسـة، فكـل سـنة، يلقـون بلهـب قـواربهم ذات البيـرق الأزرق الباهـت فـي عـرض البحـر، ويضـطر الضـحايا، تحت ضـربات السياط التـي تـدفع بهم في اتجاه الشاطئ، للسباحة لملاقاة حتفهم.
ثسيوس:	من الآن فصـاعداً سيستغني إلهكم عن الضـحايا المغمورين بمياه البحر. فأنا لا أخفـي عليـك أننـي حضرت لقتل المينوتاوروس.
فيدرا:	الـوحش الجميـل؟ إننـا نحمـل نفسـها الـدماء فـي عروقنا، هو وأنا. هو وُلـد مـن رعونـة أمـي، مـن نـزوة امـرأة. عينـاه واسـعتان كعينـي هـاتين، ولكنهما أكثر لمعاناً وأشد حزناً. وكفله ليس أقل

	نعومة من كتفيّ هاتين.
شيوس:	إنك بهذا تحثينني على المضي قدماً على ما عزمت عليه يا «فيدرا» الصغيرة. إن وحشاً يشبهك لحريّ بأن يغريني.
أوتوليكوس:	ألا ترى فيها فتاة البحارة، الفخ الكلاسيكي المنصوب في موانئ القتال؟ قليل من الحذر أيها القائد. كان من الواجب أن تنفرك تجاربك السابقة في «بيره» و«سيباستوبول» من الفساتين التي يكرمشها النسيم ومن الشفاه الملطخة بالأحمر القرمزي.
فيدرا:	وأنا التي كنت أظنك أميراً!... أسكت هذا الخادم الوقح، هذا البحار الذي لا يحمل رتبة أو نجوماً. قد ذكر لي والدي أن أعداء المينوتاوروس سيتجمعون من زَبَد الموانئ ومن أراذل السوقة في المدن. لكنك وسيم: ولا أرى على ذراعك العصابة السوداء أو الخضراء التي يضعها الصعاليك والرهائن. أنت تملك ما يحتاجه المرء من قوة في عالم لا يهاجم فيه المينوتاوروس سوى الضعفاء، وتصبح تعاسة المهزومين خبزاً للأمراء والآلهة.. وأنا موجودة، وأنت تصل إلى ذلك البستان في موسم اتحاد الياسمين بالورد، أنت أول رجل أشعر برغبة في جعله يبتسم وفي تعذيبه، في أن أطرده من حضرتي وأن أضمه إلى قلبي. أمي أخبرتني أن هذه هي علامات الحب.
تسيوس:	في هذا المركب توجد ثلاث عشرة ضحية أعطيتهم وعداً بإنقاذ حياتهم. وأنت لن ترغبي في رجل جبان.

فيدرا:	ولا أرغب أكثر في رجل كسيح أو مقتول يُحمل في الفجر على محفة. أفضل رجلاً حيّاً على رجل منتصر.
ثسيوس:	إن المينوتاوروس يتخبط في هذه اللحظة، خافضاً رأسه، في ممرات قصر التيه. إنه جوعان.. وهو يحس باقتراب ساعة الإعدام والإشباع.. إن أمامنا يا «فيدرا» العمر كله للمتعة، أما هذه الليلة فهي للشجاعة.. ولن أحتمل سماع زئير الوحش ممتزجاً بأنّات التوجع «أثينا» وبأنفاس أخيرة تبصق على اسمي..
أوتوليكوس:	قبل أن يأخذ الحديث بينكما منحى حميماً أو قبل أن يحتدم النقاش، انظرا إلى هذا الرجل ذي الكرش يتقدم بهدوء فوق رصيف الميناء، كبرجوازي عائد لتوه من نزهته الصغيرة في الشمس في إحدى الحدائق العامة. إن حماك في المستقبل، يا «ثسيوس»، وصل في الوقت المناسب لمباركة العاشقين اللذين تشابكت أناملهما، في اللحظة نفسها التي يهرع فيها مصورو الميناء.
مينوس (يدخل):	**هيه؟ من أنت؟ أنا لا أحب الغرباء كثيراً.**
ثسيوس:	أنا سفير «أثينا».
مينوس:	أنت ممثل «أثينا»؟ حسن جداً. لست بحاجة إذن لسؤالك عمن تكون. «أثينا».. لقد حُددت الضريبة المفروضة على «أثينا» بأربع عشرة رهينة فيما بين الثامنة عشرة والأربعين. لا شك في أن مركبك يحوي الجزية السنوية المقررة للمينوتاوروس؟

ثسيوس:	أربعة عشر تعساً يدفع بهم الرأي العام الأثيني آسفاً إلى أنياب وحش أجنبي، أربع عشرة ضحية أمسك بمصيرهم بين يدي، ولا يوافق شعبنا العظيم على تقديمهم قرباناً إلا احتراماً للمواثيق الممهورة.
مينوس:	إن رهبة المخاطرة واحترام العهود والمواثيق يشكلان ألف باء حكمة الشعوب. أنا مثلك تماماً، أشجب القرابين البشرية التي تخضب جزيرتنا بالدماء في أوقات ثابتة، وإن كانت أقل عدداً مما يُشاع. ولكن لغز التيه أعقد من أن يستوعبه المثاليون والغرباء والملحدون والمتدينون.. وإن كانت الروابط التي تجمعني بالمينوتاوروس معقدة بشكل واضح. فنحن نتعاون بشكل أو بآخر: حيث يفيد خنجره في شحذ أقلام المُشرّعين. واسمح لي بالقول: إن الرأي العام الأثيني يغالي في قيمة البضاعة؛ فهؤلاء الأفراد، وإن كانت لهم أهمية كمحكوم عليهم بالموت، إلا أنهم ربما يكونون تافهين كأناس، ومشاغبين كمواطنين. إن الحنق، أيها الشاب، لا يُنصح به في مهنة السفير.
ثسيوس:	أنا لا أحنق إلا أمام الجريمة. أنا لا آمل إلا بأن يسود النظام في عالم شرور.
مينوس:	يسعدني أن أرى أننا نتفق على المبادئ الأساسية. كل شيء سوف يمضي تبعاً للأصول وبرضى أكثر مما تتوقع أنت نفسك. فمطبخنا شهير وسباقات الثيران عندنا لا مثيل لها في العالم. سوف تطلعك ابنتي على مباهج العاصمة. حيث تشكل حفلات الإحراق التي تتبعها الألعاب

	النارية جزءاً من العروض التي نستقبل بها زوارنا من أمراء الدول الأخرى.
أوتوليكوس:	إن من مهامي أن أفشي الأسرار. لذا أحب أن أحذرك، أيها الملك «مينوس»، أن سيدي كان يفكر هذا الصباح في قتل المينوتاوروس.
مينوس:	هراء...! طيش شباب.. خنوع.. عندي ثقة في صلابة الأسوار ومتانة الأقفال وسحر النساء وهيبة القوانين. إن أربعين عاماً من التجارب السياسية علمتني أن الأبطال نادراً ما يزعزعون أمن الدولة.
ثسيوس:	إن دعوتك تشرفني يا صاحب الجلالة.. ولكن من تكون تلك المخلوقة الصغيرة المحجبة التي تبتعد دون أن تدير رأسها، ممسكة بمغزل في يدها، كعاملة تعود إلى بيتها عند حلول المساء؟
فيدرا:	إنها «أريان» أختي... إن حياتها تمضي في أعمال مفيدة. وهي تهتم كل يوم بتنظيم كل شيء داخل حجرتها الصغيرة.

المشهد الخامس

صخور على جانب الجبل، باب ضخم موصد.

أوتوليكوس وثسيوس، ثم أريان

أوتوليكوس:	إنه مغلق.
ثسيوس:	لا بد من أنه أغلق من تلقاء نفسه. يا لها من ليلة مليئة بالكوابيس! آه، لا تقدر أن تتصور..
أوتوليكوس:	أنت تنسى أني كنت هناك.
ثسيوس:	أنت لا تستطيع أن تتصور مقدار الرعب الذي أصابني لأنه بسبب خطئي فاتتني ساعة الهبوط على المجد. كنت مذعوراً كمسافر تركه مركبه

على رصيف الميناء، وأخذت أنظر إلى الخلود يفر عني مبتعداً.	
للأسف، هذا الإهمال يُعَدُّ كارثة بالنسبة لصعاليكنا الثلاثة عشر المساكين، على فرض أنهم كانوا يفضلون الحياة.	أوتوليكوس:
على الرغم من ذلك، كانت عزيمتي صلبة، وما كانت تثنيني المساعي أو النفوذ... كنت عازماً حتى النهاية على إنقاذ هؤلاء الهالكين.	ثسيوس:
ولم تكن أقل عزماً على التمتع «بفيدرا»	أوتوليكوس:
وهل توجد تبعات للتورط مع فتاة؟.. وكل هذا كي أَستيقظ في منتصف الليل في الكابينة المعبقة برائحة الياسمين، وأجد أن السارقة قد اختفت، والبحارة يغطون على الجسر، ومفتاح العنبر الموجود به الضحايا قد اختفى من تحت الوسادة.. آه، أنا لم أتوقع هذا الخدر القوي ولا هذا النعاس العميق..	ثسيوس:
هذا النعاس سرعان ما تبدد حين رششتك بماء البحر.	أوتوليكوس:
لماذا تتعاطف فقط مع العامة؟ كنت واقفاً؛ وكنت ساهراً؛ لم تتعرض للغواية من قبل أحد. وشهدت اختطاف الضحايا دون أن ترفع إصبعاً للدفاع عنهم. إن جبنك يثير اشمئزازي أكثر من ضعفي.	ثسيوس:
أنا لا أملك المكاسب التي تحققها الغواية ولا تلك التي يحققها المجد؛ فدع لي على الأقل ميزة الحياد. على الرغم من ذلك فأنا الذي قادك على هذه الدرب الضيقة المطلة على الهاوية. ولولا ذراعي ما استطاع أبداً رأسك الضعيف أن	أوتوليكوس:

	يحتمل الدوار.
ثسيوس:	كان البحر غارقاً في الضباب، وكنا نكبو فوق تلك الدرب التي سار فيها الضحايا كالمنومين.. كل شيء حدث كما لو كنا في حلم.. لا بد من أن هؤلاء الحمقى قد عَدوا أن الاستسلام بلا مقاومة شرفاً، لا بد من أنهم آمنوا بقوة علوية، كما يقولون.. إن الصمت مطبق! لا نسمع صراخاً، أو صرير الباب الذي يفصل بين عالمين.. لدرجة أن سكرات موتهم ماتت.. لقد وصلنا متأخرين بعد وقوع الجريمة، وصارت هذه المذبحة بالفعل في ذمة التاريخ.
أوتوليكوس:	اعترف أنك مسرور الآن في حضرة القدر. وسوف تفسر لك «فيدرا» غداً أن ليس في الإمكان أفضل مما كان في «كريت»، أفضل ما يمكن من البلاد.
ثسيوس:	ما «فيدرا» إلا بغي ـ عاهرة، وما أنا سوى الزبون الذي يستيقظ فيجد أن حقيبته قد اختفت. إن أذيعت هذه القصة، سأصبح مضحكة «أثينا».
أوتوليكوس:	إبقَ إذن في «كريت»، ولن ترى الضحكات الأثينية إلا عن بعد. وسوف تعود إليك «فيدرا» غداً، رقيقة، رخوة كوردة، على أتم استعداد لدفع ثمن لحظات خداعها إياك. إن حبيب «فيدرا» أو زوجها لديه حظ أوفر للتمكن رويداً رويداً من تكميم «المينوتاوروس». أما علاقتكما فما زالت بعد في مرحلة التراضي.
ثسيوس:	هذا صحيح يا «أوتوليكوس»: ولكن أعد ثقتك في أميرك، بيّن له أنه من بين رماد البطل يولد

	المصلح والقائد. قل له إن «فيدرا» بعد أن تتم معرفتها والسيطرة عليها، يمكن أن تصبح بين أيدينا شيئاً جميلاً، أداة جميلة.. في بداية أي لعبة، ما يهم إن فقدنا بعض البيادق؟... إن تقديم هؤلاء الضحايا قرابين لن يضيع هباء إذا كان خليفة «مينوس»... على الرغم من أن آخرين سواي قد بدؤوا بداية سيئة.. ربما ما زال أمامي بعض الوقت كي أصبح رجلاً عظيماً.
أريان (تدخل حاملة مصباحاً في يدها): ها قد جئت.	
ثسيوس:	هذا الضياء. يا للآلهة، كم هي شقراء! إنها أخت «فيدرا».
أريان:	ماذا تفعل هنا بلا مرشد في هذا المكان المقبض؟ أين الضحايا؟
ثسيوس (حرجاً):	أي ضحايا؟.. أنا كنت بانتظارك.
أريان (برقة):	أنت تكذب.
ثسيوس:	كنت بانتظار من تأتي. هذا ما فعلته طوال حياتي.
أريان:	ولم يأتين؟
ثسيوس:	بل عاودن الرحيل. بعضهن، مثل أختك، رحلن مبكراً، حاملات معهن في جيوبهن مدخرات المحارب الضئيلة بعد أن اختلسنها بعجلة.
أريان:	لكل دورها. أختي تميل إلى هدمك، بالضبط كما يسرني أنا أن أخلقك. ولكنك اخترت أن تحب «فيدرا».
ثسيوس:	نحن لا نختار النساء اللائي يقدمن أنفسهن. إن «فيدرا» كانت أول امرأة تقدم لي نفسها على رصيف ميناء عالم جديد. أما لو كنت أنت من سبقت أيتها المخلوقة النقية الطاهرة.. كان

	صمتك يدلّ عليك، وظلك على الرمال كان ليشير إلى بدء عمري.. ولكن «فيدرا» انتزعت مني حق التفوّه بالكلمات التي تفتح لي قلب «أريان».
أريان:	أنا أنتظر أن أهب نفسي لمن يشير إليّ. تلك فطنة تميز النساء العفيفات حقاً.
ثسيوس:	إن كان الأمر كذلك ما الذي دعاك إلى أن تقفي في منتصف الليل على عتبة هذا الوكر؟ أنا لم أفكر في أن أصيح باسمك من أعماق عاري.
أريان:	إن الممرضة التي تستيقظ قبل الفجر تودع الجندي الذي يتأهب للقاء العدو. سوف تواجه حالاً مصدر كل الشرور.
ثسيوس:	هذا الصراع المؤجل صار على الأخص بلا فائدة. لقد ارتكبت خطيئة. ومات أصدقائي.
أريان:	فكر في ضحايا المستقبل. إنهم الهالكون أنفسهم. سوف تنقذ أصدقاءك من ميتة ثانية.
ثسيوس:	كيف؟ إن الباب قد أغلق مرة أخرى؛ والأسوار منيعة. إن الراغب في دخول الجحيم لا يلجه.
أريان:	انظر إلى هذا الشرخ الرمادي، الذي يتسع لمرور كتف إنسان.. لقد فُتح الباب مرة أخرى من لحظة حضوري هنا دون أن تلاحظ أنت.
ثسيوس:	لم يبق أمامي إلا أن أستسلم للبطولة. الأمر شاق. وبالتيه تعقيدات أسوأ من الموت ووحشة أمضى من الحرب. أنا خائف من أن أضل. ولست متأكداً من أنني لن أنسى نفسي.
أريان:	خذ هذا الخيط. إن نسيجه أمتن من أكثر الأفكار الإنسانية صلابة؛ وطوله يتكيف تماماً مع خطواتك القادمة. ومهما حصل، فأنت متصل بي

	كما يتصل الوليد بأمه.
ثسيوس:	كيف سيتعرَّف بعضنا إلى بعضنا؟... أنا متأثر للغاية يا «أريان»... حتى هذا اليوم عشت وحدي. والنساء كن فخاخاً أو أحياناً أشباحاً.. والرجال زملاء أو منافسين أو أعداء.. حتى ابني نفسه.. وأبي أيضاً... لكن ليس عندي وقت للكلام معك عن أبي أو عن ابني.. سوف أدخل التيه متصلاً بك عن طريق خيط لا ينقطع؛ وسوف أسير نحو الموت متصلاً اتصالاً عذباً بالمستقبل.. سيصبح لأكثر الاستعارات تفاهة معنى: ويسيل نبع ويضاء مصباح في حياتي. آه، لم أتوقع من قبل مثل تلك السعادة مع امرأة..
أريان:	أنا لست امرأة، أنا امرأتك.
ثسيوس:	أنا لا أستطيع أن أتصورك امرأة. صديقتي، كم سأحبك!
أريان:	القمر غائب، وفي الضباب لا نلمح سوى قرن واحد من قرون ذلك الوحش الشاحب. السماء سوداء وجامدة كالحديد وكالشجاعة. اذهب يا قلبي.
ثسيوس:	ابقي على روحي. «أوتوليكوس»، أنا أتركها في رعايتك. هل أخدع نفسي؟ إن كل شيء يبدو أسهل مما يجب. المرأة. الخيط.. يختفي.
أريان:	لقد رحل.
أوتوليكوس:	ما يفسد دورك في نظري هو أنك لا تتعرضين لأيّ مخاطرة.
أريان:	أنا أخاطر بأن أخدع نفسي بشأنه.
أوتوليكوس:	هذا تم بالفعل: أنت ترين فيه رجلاً عظيماً.

أريان:	لا توقظه من وهمه إن كان يفتخر به. وماذا يكون البطل في البداية إلا رجلاً يرتعد؟.. ربما يكون نوعاً من الكبرياء من قِبَلي أن أعلق مصير مخلوق بخيط من علٍ، إلا أنني أجنبه بهذا الشكل هموماً لا طائل من ورائها. سوف يعثر على نفسه حين يعثر عليّ.
أوتوليكوس:	أتعتقدين أنه وجد المينوتاوروس؟ نحن لا نسمع شيئاً.
أريان:	أنت لفت نظري لهذا. سأوصل غطاء محارة لهذا الخيط و...
أوتوليكوس:	هذا الجهاز مدهش. هل ينقل الصور أيضاً؟
أريان:	سيحدث ذلك بعد عدة قرون. ولكن لا شيء يمنعنا من التخيل. في هذه اللحظة يمكننا التنقل في قلب التاريخ.
أوتوليكوس:	هل أستطيع أن أجرب؟... إن الصور مشوشة؛ هذا بلا شك لأننا في الليل.. على عكس الأصوات.. أعتقد أن «ثسيوس» هو من يتكلم...
أريان:	انتظر... كلا: في هذه اللحظة، «المينوتاوروس» هو من يتكلم.
أوتوليكوس:	أتسمحين لي؟.. هذا غريب: إن نبرة صوتيهما متشابهة.

المشهد السادس

داخل المغارة

ثسيوس، ثم الأصوات

ثسيوس:	لقد ضللت الطريق في هذا المكان.. الظلمة حالكة وكأنني في عرين الأسد. لا شيء أكبر

	إنهاكاً من الصراع مع الليل. فهو لا يمحو العالم الخارجي. أحس وكأنني أغرق في ظلمات أعماقي، وتلافيف التيه تذكرني بأحشائي. هل سأعثر على «المينوتاوروس» في نهايته؟ إن لم يكن له وجود فسأصبح أضحوكة.
صوت ثسيوس طفلاً:	لقد بقيت هنا مدة طويلة. عندما يمر سأفتح الدولاب، وسوف يتملكه الخوف!
ثسيوس:	أسمع صوت أحدهم.. كلا لا يوجد أحد... مازلت أتحدى غياباً.. هل سيكون الفراغ هو الخطر الحقيقي؟... آه، إن.... إن هذا بشع.. لو كنت اخترت لنفسي عدواً من لحم ودم.
صوت ثسيوس طفلاً:	نتفت ريش العصفور.. إذهب أيها الحيوان القذر! مت! إنه ينزف... اصطاد بابا أمس ثماني بطات بريات... عنده بندقية تعمل «بلوف»! هيه! إذا انطلقت البندقية، وغمرت ثمار الريباس الحمراء أبي..
ثسيوس:	من يكون هذا الصبي الذي يتسلق ساقي؟... أطفال في هذا المكان السيئ.. إنه يشبه.. أبي!
صوت ثسيوس طفلاً:	لطالما تمنيت أن أعض يده.. لماذا عاقبني يوم كذبت بخصوص كمثرى البستان؟
ثسيوس:	كان طعم تلك الكمثرى يشبه طعم الشبّ! كنت مخطئاً بالطبع. لكن يجب الاعتراف بأن خطب أبي الرنانة كانت سخيفة..
صوت ثسيوس طفلاً:	خطبه الرنانة.. وعندما كان يتدخل لمساعدتي في ترجمة الأشعار اليونانية...
ثسيوس:	أشعار يونانية؟
صوت ثسيوس طفلاً:	بالطبع، أشعار يونانية.. لغة لا فائدة لها..

صــــوت ثســـيوس شاباً:	هل يتخيل أن بمقدوري أن أعيش بخمسة آلاف دراخمة في الشهر؟ المسألة لا تتعدى حفل أمس مع الغجريات... سيكون من السخف أن أنفق نقوداً أقل من «لاشيس».. :
صوت أوتوليكوس:	مقتنعاً: طبعاً يا سيدي. من حق ولي العهد أن يمتلك سيارة سباق.. وإذا ما اضطررت أن تستدين.. ثسيوس، محتجاً: لقد دفعت ديوني.
صــــوت ثســـيوس شاباً:	أبي دفع. فهو يحب أن يدفع ديوني في القمار إمعاناً في إذلالي. لكن مرابي «أوديسا» غالى في طلباته لدرجة تثير الاشمئزاز.. فقط لو لم تكن هناك تلك الجواهر المسروقة من إحدى المقابر الإسكيثية[1]...
صوت أوتوليكوس:	عفواً يا سيدي. نحن لا نسرق، نحن نهتم بالآثار، كما تقول سموّك.. وسوف تلتحق بالمعهد عندما يتقدم بك العمر...
ثسيوس:	كم كانت جميلة تلك الأساور الذهبية الإسكيثية فوق تلك البشرة البيضاء.. وجدائل الذهب العذري.. شعر «أريان».. والحاجبان المقطبان كحاجز فوق الجبين الصغير.. عذراء بكل تأكيد.. عذراء حمراء، كولونيل على رأس كتيبة من الأمازونيات... أسيرة ذات نظرة تصعق حراسي.. لو لم أكن أعرف كيف أتصرف مع النساء..

(1) سكثيا Scythia اسم أطلقه الإغريق على موطن الإسكيثيين في جنوب شرق أوروبا حوالي عام 80 ق. م. كما أطلق الجغرافيون القدامى الاسم نفسه على كل المنطقة الواقعة جنوب شرق أوروبا وآسيا الوسطى، الممتدة من نهر الدانوب وحتى جبال تركستان.

صوت ثسيوس شاباً:	أين وضعتها؟ لم أقل لك أن تحبسها في كهف رطب، فوق القش النتن.. لم تأكل؟ لم تأكل شيئاً؟.. سترى أن صحف «أثينا» ستهاجمنا لأننا نسيء معاملة أسيراتنا.
صوت أوتوليكوس:	ثم ماذا بعد؟ كانت تحكم كل شيء. ماذا تود أن تفعل مع همجية مثلها؟.. أنت تتحدث الروسية يا كابتن، فسّر موقفك مع تلك الجندية. ربما كانت تود أن تنجو بنفسها مثل الأخريات.
صوت ثسيوس شاباً:	أخرجها. أفضل أن يجري كل هذا في الهواء الطلق.
صوت أوتوليكوس:	ألا تفكر في الأمر؟.. إنها تصرخ.. وتعض.. إنها ترغي وتزبد. نحتاج إلى زمرة من الجند على الأقل لتهدئتها. أتعتقد أنني أبالغ؟ انظر بنفسك عبر هذا الشرخ في الحائط.
صوت ثسيوس شاباً:	ليس من عادتي أن استرق النظر من شق الباب.
صوت أوتوليكوس:	يجب اتخاذ الاحتياطات كافة. ساقاها جميلتان بكل تأكيد.. أستأذنك يا كابتن لتناول طعام الغذاء.
ثسيوس:	أفّ! لا أعرف كيف احتملت هذا الرجل كل هذه المدة الطويلة.. لو لم يتركني وحدي في تلك «الإيسبا»[1] مع تلك الفتاة.. ألفاظه ألفاظ بائع روبابيكيا وأخلاقه أخلاق قواد.
صوت ثسيوس شاباً:	إنها تنزف، وهي ممدة على القش.. زيها أصبح أسمالاً بالية.. ساقاها ترتعدان.. شعاع الشمس هذا فوق هذا الشعر الأشقر المنكوش. هل أنت

(1) كلمة روسية تعني منزلاً صغيراً من الخشب يسكنه الفلاحون الروس.

	خائفة مني؟ لن يؤذيك أحد.
صوت أنتيوب:	أنا جندي. وجنود بلادي لا يهابون أحداً.
صوت تسيوس شاباً:	لماذا تضعين يديك خلف ظهرك؟ هل قيدوا يديك؟ إن خصلات شعرك تغطي عينيك.. دعيني أبعدها.. على الرغم من ذلك فأنا لا أحمل ملامح الجلادين.
صوت أنتيوب:	أنت تحمل ملامح العدو. وأنا أبصق على العدو.
صوت تسيوس شاباً:	أنت تبذلين كل ما في وسعك لإراحة ضميري يا صغيرتي.. أي، يا لها من أنياب ذئبة!.. اللعينة! فمي ينزف.. انظري! انظري!.. آه، أنت تترنحين؟... لم تعد تتحرك.. لقد أغشي عليها.. هذه الأزرار لا يمسكها سوى خيط.. دمك.. صدرك..
تشيوس:	أي رجل في مكاني كان فعل الشيء نفسه.. بيضاء كالثلج.. جامدة كالرخام.. رغم كل شيء فقد أحبتني على الفور.
صوت أنتيوب:	أين أنت يا «أتالانت» يا رفيقتي؟ تفصل بيننا أسوار وجيوش.. وأنا أسيرة، أخذت بالقوة، أنا سبية.. أحياناً، أتمنى دخول الجيوش الحمراء وحرق المدينة، كما أتمنى موته؛ أنا لا أستعيد شكلي الإنساني إلا بفضل كراهيتي إياه.. وأحياناً أخرى أحبه: ماذا سأصبح إن لم أكن أحبه؟ عندما يمل مني؛ سأنتقل إلى «لاشيس»، إلى «أوتوليكوس».. سيشعر بالعار لاحقاً لرغبته العنيفة في عدوةٍ له.. يمتعني... آه إن لم يمتعني، هل كنت أظل في هذا العالم؟.. لم أعرف في نفسي من قبل هذا الوحش الشره الذي يهفو لممارسة الحب... وبطني تثقل، والزي

	العسكري الذي أحاول ارتداءه سراً من وقت إلى آخر في المساء لا يمكن إغلاقه. لست أملك الشجاعة اللازمة لقتل هذا العدو.. ولا أستطيع العودة إلى بلادي مع ابن غير شرعي من يوناني...
ثسيوس:	طائشة، مجنونة.. أم غير طبيعية، نافرة.. لم تكن حتى ترغب في الاحتفاظ بطفلها.
صوت ثسيوس شاباً:	على الرغم من ذلك فقد أحسنت التصرف. كنت قد اقترحت عليها رغم ذلك أن تقترن «بلاشيس». آه لو عادت إلى حقولها المزروعة كرنبا، إلى ثكنتها، إلى قريتها التي يكسوها الثلج... كانت أقل جمالاً في زينة نساء المدينة عنها في زيها الذي يرتديه حراس القوزاق. من حسن الحظ أن العجوز تولى تربية الطفل. سليل الملوك وأمل العرش... أخيراً.. كل ذلك ربما يجنبني مشقة الزواج بأميرة ملكية.
صوت أوتوليكوس:	يالمتعة العودة مرة أخرى للعاصمة!... لا شيء يقال، يا سيدتي، إنهم ينظرون إليك.. بطبيعة الحال، البطل الشاب، فاتح «كريمته»[1]... تبدو على أبيك البلادة بقبعة الأميرال تلك التي يرتديها.
صوت ثسيوس شاباً:	.. أتقصد أثناء العرض العسكري؟ هل أنت متأكد من ذلك؟ متأكد من أن الإرهابيين ينوون انتظارها أثناء مرور «البناثينيه»[2]، عند مفرق شارعي «الإستاد» و«الجامعة»؟... ماذا

(1) شبه جزيرة «أوكرانيا» على البحر الأسود.

(2) احتفالات كانت تقام في أثينا القديمة تكريماً للإلهة «أثينا».

	تريدني أن أفعل حيال هذا؟.. أأغير خط سيرها؟ عندما تطرأ فكرة ما في رأس أبي، فإنه يصر على تنفيذها.. إن مهمة السهر على أمنه هي من اختصاص البوليس.. لا أملك أن يبدو عليّ الخوف طوال الوقت.
صوت شيوس:	لم يحدث شيء على أية حال... بطبيعة الحال، مع مرض القلب الذي يعاني منه، لم يكن ليحتمل انفجار قنبلة.. وحتى اليوم، إن حدث ووصلت إلى مسامعه أخبار سيئة.. لذلك مراعاة له، سوف أحرص على ألا أعرِّض نفسي..
صوت هيلين الصغيرة:	إنه يختلس النظر إليّ.. كم هو وسيم. حليق الذقن.. وهذه القلادة الذهبية المدلاة برقبته.. فلنمشِ معاً الهوينا.. يبدو أن الرجال يحبون أن نتهادى في مشيتنا قليلاً.. إن هذا الرجل يعجبني... كما لو كنت لا أفهم لماذا ينظر إليّ بهذه الطريقة.. حكى لي «أوليمب»، أنه بعد ما حدث له مع ابن البستاني...
صوت شيوس شاباً:	مليحة تلك الصغيرة.. وقاحتها بادية.. هذان الساقان المجرّحتان من العوسج[1]... طريق «ميسترا»؟.. أتعرفين كيف نذهب إلى «ميسترا»؟.. أجل، معي، سيكون هذا أسهل. هاك يدي.. واحد، اثنان، ثلاثة، اقفزي، هيا!.. إن ثوبها الصغير يصل بالكاد إلى منتصف أردافها.. أتخافين من الحصان؟ أيتها القطة الصغيرة، اذهبي. إنها ليست خطرة في مثل تلك السن.. رغم ذلك فإني أتساءل ما إذا كان من

(1) شجر شائك.

	الممكن.. بشرط ألا تثير لنا العائلة مشاكل..
صوت هيلين الصغيرة:	أنا أيضاً، سيكون عندي أشياء أقصها على «أوليمب»... لا، أنا لا أبكي: أنا فتاة كبيرة. لو كانت ماما تعلم.. لحسن الحظ أن ثوبي ليس «مكرمشاً» كثيراً... إنه لا يشعر بأصابعي التي تتحسس قلادته.. جوهرة بديعة تلمع.. أضعها في جيبي، اسمع!.. إنهم ينتظرونني في البيت.. أنت لطيف حقاً.. نعم، كل يوم، آتي على الطريق نفسها من أجل رعي العنزة.
صوت ثسيوس شاباً:	انطلقت عبر الحقول دون أن تنظر خلفها.. لكنها ستظل ذكرى طيبة. قلادتي.. المجرمة الصغيرة خطفت فروتي الذهبية، القطعة النادرة التي أهداها لي «هرقل»... هذا يعطيني درساً ألا أتنزه وأنا في كامل زينتي.
صوت إيجيه العجوز:	... وبالتحديد أثناء فترة الانتخابات.. «ثسيوس» يا بُنيّ، إن طيشك يُعَدُّ جريمة.. في «ميسترا» عند حلفائنا الإسبارطيين، مع ابنة أسرة عريقة.. أمن الدولة، سمعة العائلة المالكة.. ولماذا بحق الآلهة! لدينا في «أثينا» بنات أفضل من تلك.
صوت لاشيس:	سمعة العائلة المالكة تتطلب عزل عجوز مخرف... أنت لن تقوم بنفي نفسك، يا مولاي، في المستعمرات.. هذه الحرب العبثية.. والإنذار الأخير للحكومة الكريتية.. بالطبع لا توجد انقلابات بلا مخاطر. ولكن الجيش في العادة يأخذ صف ولي العهد.
ثسيوس:	أحسنت صنعاً إذْ لم أستمع لدسائس «لاشيس». عندي ضمير. ومن ثم، فمن غير الممكن التنبؤ بالنتائج: فقد نبدأ بتنحية أحدهم، فإذا بنا ننتهي

	بإشعال فتيل الثورة.. أشعر بألم في قدميّ.. سأعود من المستعمرات مكللاً بالمجد.. عظام أموات خفيفة، وجماجم مهذبة تشبه الصدف... بل، مركبات في حالة سيئة، وشظايا زجاجات.. أين الضحايا؟ كل ذلك يبدو لي كما لو كان معداً مسبقاً. هذه الحلبة الخالية من الثور تثير السخرية..
صوت أريان:	أنت تحارب أصل كل الشرور.. خطواتك المقبلة في المستقبل... سوف يجد نفسه حين يجدني...
تسيوس:	أف!.. ذراعي متشنجة... لا شيء يقال، هذا الخيط يضايقني.. لكن لم يكن بمقدوري أن أجرح شعورها برفض اختراعها البسيط... لا نعرف على وجه التأكيد، فقد ينفع.. لكن لماذا ترتمي كل النساء حول رقبتي بهذا الشكل...
صوت فيدرا:	أنا أتوق إلى «تسيوس»... أحترق شوقاً إلى «تسيوس»...
تسيوس راضياً:	أف!...إن «فيدرا» الصغيرة تحترق شوقاً إليّ... أنا ألومها بعض الشيء لتورطي رغماً عني في قضية الأربعة عشر شخصاً المقدمين قرابين.... هؤلاء المساكين!... لا يساوون الكثير كعينات بشرية... إذا وضعت نفسي مكانها... قصة قذرة.. مؤامرة من فتاة صغيرة تحب مشاهدة القطار يخرج عن القضبان.. إنها تعبدني رغم ذلك.. تحس نحوي حناناً، كي تمنعني من أن أريق ماء وجهي.. هذا واضح وضوح النهار: قبلاتها لا تخدع.
صوت فيدرا:	عيناه صافيتان.. متكبر... متوحش... كم أنت فتيّ.. لم أر في حياتي شخصاً في مثل فتوتك...

ثسيوس:	متوحش.. لكن فتيّ. على كل حال... سن الثامنة والثلاثين ليس سن الهرم...
صوت هيبوليت:	اغربي عني! اغربي عني! حرارة النساء، رائحتهن، طراوتهن، وامرأة أبي.. أبدا! أبدا!
صوت ثسيوس شيخاً:	متكسر ومرتعد: كانت تقاومه.. لقد أخبرتني بذلك.. ولكن هل تملك المرأة أن تقاوم؟.. أنا أتذكر عندما كانت «أنتيوب»... لكن الأمر كان مختلفاً: فهي كانت سلافية وعدوة.. زوجة أبيه. هذا الابن العاق المرائي.. التعس سأصفي الحساب معه.. السجن، البلطة... مثل «بطرس» الأكبر.. لكن.. سمعة العائلة تتعارض مع كون ملك يقوم بإعدام ابنه، يمكننا أن ندبر الأمر بحيث يبدو كما لو كان حادثاً... لو أن فرسه تجنح كما لو كانت بمحض المصادفة ويُشج رأسه مرتطماً بحجر...
صوت هيبوليت:	إن أعماق قلبي نقية نقاء النهار... أنا لا أشبهه، لن أحمل بعد اليوم هذا الوجه الفاحش، الفظ، وجه زير النساء.. أمي السلبية المجبرة المهانة.. كانت بطلة، محاربة حتى النخاع.. وهذه الزيجة مع تلك الغريبة البشعة التي تحملق في بعينين كعينيّ الذئبة.. ثم هجره «لأريان»...
ثسيوس:	أهجر «أريان»؟... أنا؟.... حبيبتي... من صاحب هذا الصوت؟ من يجرؤ على السماح لنفسه بكلام كهذا؟... سأقتل هذا الصوت.
صوت ثسيوس شيخاً:	لقد قتلت ابني... ابني الوحيد.. أمل العائلة المالكة. على جانب الطريق بين «إيلوزيس» و«دافني».. ابني الذي ينزف... دماً على قارعة الطريق.. ابني البريء.. وإن كان ما قالته

	صحيحاً، وإن كانت تراجعت عن قولها لتعذبني أكثر، لتجعلني أعتقد أنني قتلت ابني البريء... آه، ومن ثم إن كان بالفعل قد... كان من الممكن أن نتوصل لحل ثلاثتنا.. كان من الممكن أن أتظاهر أنني لا أعرف شيئاً. ابني مات... كما لو كنت قد قتلت نفسي في سن العشرين... القتال بالعصي، الاعتراف في الميدان العام.. علينا ألا نبالغ على الرغم من كل شيء.. سأكون موضع سخرية. سأصبح أضحوكة «أثينا».. ابني، أيها السادة، طفلي المسكين.. شكراً... أنا ممتن غاية الامتنان لتعازي مجلس الشيوخ.. القدر..
ثسيوس:	ماذا يقول هذا العجوز؟ قتل ابنه؟ تمثيلية معدة سلفاً. إما هو وإما أنا، إن «لاشيس» على حق. لكن أي حجة سيسوقها، قصة امرأة؟ لا بد من أنها تلك الفنانة الشمطاء التي زالت عنها الأضواء، نجمة حانات «بيرا» التي تزوج بها دون إعطائها لقباً ملكياً العام الماضي.. هذه الناقة العجوز ربما تكون قالت له ذلك حقداً.. من الواضح أنها ما كانت لتطلب أفضل من ذلك... ما كنت لألمسها بطرف أصابعي.. امرأة أبي.. إنني أضحك من اللعنة التي أصابته.. هذا العجوز القذر. أن يتخلص منها.. وكم هو قبيح! انظروا إليه قليلاً، انظروا إلى رأس هذا الرجل الفاسد.. انظروا إلى هذا الأنف! انظروا إلى هاتين العينين! عندي رغبة في تحطيمه من زمن طويل.. لقد شذب لحيته الرمادية كي تشبه لحيتي الشقراء. وتلك الندبة في ركن عينه. إنه يحاكي ندباتي الآن! ابنك هيه؟.. يداي تنزفان.. لقد

	تخبطت بشدة. سكين حادة... أن ننتهي. إما هو وإما أنا، كما يقول «لاشيس».. من العائلة.. خذها في رقبتك!... هذه الرقبة القذرة المجعدة كرقبة ديك رومي... آه يا للتعاسة! يبدو لي أنني أنا من يموت. يسقط فوق ركام من الخشب والزجاج المكسور محدثاً ضجة عظيمة.

المشهد السابع

أرض موحلة على شاطئ البحر.

أوتوليكوس، أريان، فيدر، شسيوس

أوتوليكوس:	لا يوجد أحد. نحن هنا في العراء: ملصقات ممزقة، حديد خردة قديم. وكأنه ميدان الاحتفالات صبيحة يوم الخامس عشر من يوليو[1].
أريان:	ألمح جسداً ممدداً على الرمال، ولحية شقراء، ونطاقاً ذهبياً. أسرع يا «أوتوليكوس»! لقد سقط «شسيوس» لتوه، سحقه ثقل التيه المتهاوي فوقه. إنه يختنق، مقيداً داخل عُقَده هو، أسير الخيط الذي منحته إياه كي يهديه السبيل. هكذا: إِرفع رأسه؛ إِقطع الرباط الذي يخنق شريان الحياة برقبته. وأنت، يا «فيدرا»، قربي منه زجاجة العطر هذه. أيتها الأخت التائبة، هذا الصباح اسمك «مادلين» [2]..
أوتوليكوس:	عفواً سيداتي. ما تبقى من قصر التيه الشهير هذا ليس رائعاً أبداً. هل حارب «شسيوس» حقاً هذه الأسوار الورقية، وهذه الحيطان المكسوة بالمرايا المشوهة؟ إن البطل المنهار يشبه كثيراً جباناً مغشياً عليه.

(1) اليوم التالي ليوم الرابع عشر من يوليو: ذكرى الثورة الفرنسية.

(2) نسبة إلى «ماريا المجدلية» القديسة التائبة.

	وسرعان ما سيُصلب.
أريان:	اصمت أيها المتهكم المسخ.. هاهو الرجل.. شفتاه تتحركان.. وفقاعات الذكرى تنفجر على السطح.. الرؤى تصبح أضغاث أحلام مرة أخرى. دع الشجاعة بداخله تنتصر على جُبنه.
ثسيوس:	يستعيد وعيه: أين أنا؟
أوتوليكوس:	أنت في عالم يحيا به «ثسيوس»، ومازال يحوي بين جنباته «أريان». أي تعريف آخر لا لزوم له.
ثسيوس:	«فيدرا»؟
أوتوليكوس:	«فيدرا» أيضاً تواصل الوجود. وأنا كذلك من أجل خدمتك. أنت ترى أن لا شيء تغير.
أريان:	إن صوت الانفجار دلنا على مكانك في الصباح بعد ليلة قضيناها في الصلوات. إن انهيار التيه لهو علامة. ما كان مخيفاً أصبح قبيحاً. أنت قتلت «المينوتاوروس».
ثسيوس:	هيه؟... بالطبع... دعوني أحاول أن أرى مرة أخرى، أحاول أن أعيش الحدث ثانية.. لقد مشيت طوال الليل في دهاليز مليئة بالفخاخ. رأيت وحوشاً وأهوالاً. و«المينوتاوروس»...
أوتوليكوس:	هل هو بشع؟
ثسيوس:	هو غير مرئي. هجم علىّ جيش لم أر له قائداً.. كنت أسير، متفادياً كتائب من الأرواح الشريرة.. تبعت هذا الوحش عديم الشكل خطوة خطوة، هذا العدو الذي كانت خططه العسكرية تنحصر في التراجع دائماً، ووقعت في شرك تلك الأنفاس المخيفة المقرفة كأنفاس حيوان مفترس.. وجرني حتى هذا الشاطئ.. بحر ساكن وأمواج زجاجية شفافة.. كان «المينوتاوروس» يلتصق بي مُضيّقاً في كل لحظة

المساحة اللازمة لرئتيّ ولقلبي.. ضربت بقبضة يدي. وبقبضة السيف... كنت كسجين في سجن من زجاج يحاول أن يهرب منه بالبحث عن نجمة.. عضني الوحش. انظروا إلى جبيني، انظروا إلى يديّ. لقد سمعت انهيار الزجاج الذي انفتحت من تحت أكثر من هاوية. ولكني لا أملك دليلاً على المعركة سوى هذه البركة الحمراء..	
إنني أصدقك يا «ثسيوس»، بما أن دماً حقيقياً ينزف من جروحك، وأنه ما من سحر يفوق التوضؤ بالدم الذي ينزف. لقد مات «المينوتاوروس» بما أنك تنزف. لقد انتهى حكم الشر بما أننا نسير بحرية على تلك الأرض التي طالما جالت بها الأشباح. سامحني لأنني شككت في قدراتك وهرعت لمساعدتك، حين ربطت يديك بوقاحة بهذا الخيط عديم النفع. لقد عادلت قوتك بمفردها قوى الشر جميعاً.	أريان:
«ثسيوس» انتصر، فليكن، ولا يجدي الآن أن نذكّر بأن الوحش قد التهم ضحايانا. نصيحتي، يا سمو الأمير، أن نغادر هذه الأرض المليئة بالمشاكل على وجه السرعة. واستعداداً لكل شيء، أمرت بحّارتك برفع المرساة نحو هذا الشاطئ.	أوتوليكوس:
إذا كنت قد رغبت في الحياة، فمن أجل أن أشم عطر العسل في شعر «أريان»، من أجل أن أنصت من جديد لثوبها الكتاني يهفهف بنعومة في ريح البحر.. هل ستتبعينني إلى نهاية العالم، أنت يا من دونها أفقد جزءاً من نفسي؟	ثسيوس:
إلى نهاية العمر، إن لزم الأمر. وإلى حيث تحب أن تأخذني يا «ثسيوس»..	أريان:
وأنا؟ و«فيدرا»؟ أختي «أريان»، أعرف أنني	فيدرا:

ارتكبت خطيئة. ولكن ألم تنجبني أمي العاصية إلى العالم من أجل أن أرتكب الخطايا؟ ألم تُخلق روحي موسومة بتلك البقع السوداء التي تزين جلد الفهود؟ هل ستتركونني وحيدة وسط عالم كان جميلاً، وحطمتموه أنتم، لأنكم رأيتم فيه الشر؟	
سوف نصحبك معنا يا «فيدرا». لن يُقال بأن سعادتنا الأنانية بدأت بالتضحية بإنسان، لن يُقال: إننا اثنان أبحرنا نحو كمال لم تكوني جزءاً منه. ربما تنتظرك حقيقة جديدة وإله مجهول بين أنوار «أثينا».	أريان:
كلا يا «أريان»! لقد نلت كفايتي من ليلة امتحان واحدة. لا أرغب في اصطحاب حية جميلة على متن مركبي.	ثسيوس:
ماذا يكون الانتصار الذي لا يتجدد كل ليلة، الاختيار الذي لا يولد من جديد مع كلّ صباح؟ «فيدرا» تستمد مني ضياءها؛ وأنا أحتاج إليها كما أحتاج إلى ظلي. لن أترك نصف حياتي على هذا الشاطئ المجهول. ولن أؤمن بحبك «لأريان» إلا إذا اصطحبت «فيدرا».	أريان:
لا تصري، يا فتاتي الصغيرة! ولا تمزجي، أيتها البريئة، سموماً لا أدري كنهها بعطورك النقية. إنني أعرف «فيدرا» أفضل منك. أنت لم تريها وهي عاشقة، ولم تريها وهي خائنة.	ثسيوس:
أتعرف يا «ثسيوس»، إذا لم تُخلق متع «فيدرا»، وخياناتها من صمت «أريان» ومن براءتها الملتوية، ومن خفر عينيها المغلقتين؟ إذا لم تخلق فيدرا لأصبحت «أريان» هي «فيدرا» بلا شك.	أريان:
لا تطل النقاش، يا سمو الأمير «ثسيوس». لا بد من أن ضجيج الانفجار قد دوى في الجزيرة كلها. ولا	أوتوليكوس:

	تنس أن البطل الذي يلقي البوليس القبض عليه ما هو في نظر القانون إلا متهم.
أريان:	فلنرحل! وماذا تهم هذه الفتاة الصغيرة التي تتبعك، هذه الكلبة الصغيرة التي داعبتها ذات مرة.. نحن في تلك الساعة من النهار حين يبدو من المستحيل أن يهبط علينا الليل.. ماذا تهم بقعة سوداء؟ إن ضياعك يبهرني، يعمي بصري... أنا لم أحب أبداً سوى «أريان».
أريان:	اتبعينا يا «فيدرا»... وأنت يا «أوتوليكوس»، أعط ذراعك للبطل الذي ما زال يترنح، إلى الجندي الجريح.. لكن ماذا هنالك يا فتاتي الصغيرة.. أنت تخفضين رأسك؟ أتلتقطين شيئاً ما من على الأرض؟
فيدرا:	شيء تافه للغاية، يا «أريان».. لعبة.. انظري: نصل صغير منسي فوق الرمال.. سيف أطفال.

المشهد الثامن

أحد الشواطئ في «ناكسوس»

تسيوس وأريان ثم فيدرا

تسيوس:	لقد هدأت الرياح يا «أريان»: إنه موسم تعشيش «الألسيون»(1). سنظل هنا أسابيعَ أو شهوراً أو إلى لأبد.
أريان:	لم تكن «كريت» سوى سجن؛ كل «سيكلاد»(2) نقف عنده في أثناء الرحلة ليس إلا وقفة قصيرة للتموين قبل الرحيل. ولكن الهدوء الذي يمنعنا من الحركة، والشراع المطوي، فوق هذه الجزيرة المهجورة، عند

(1) طائر بحري خرافي كانت رؤيته تعتبر فألاً حسناً تنبئ بالهدوء.

(2) أرخبيل يوناني على بحر «إيجيه»

سفح هذا الجبل الأجرد، يدشنان عصراً خالداً لنا. السعادة المطلقة، والصمت الكامل يسودان هنا كمنتصف نهار صافٍ.	
الجزيرة مهجورة، ولكنها ليست مجدبة. أدهشني وجود منابع وفيرة بها. ماؤها بارد لكنه شافٍ. أشجارها غير مطعمة، تحمل ثماراً غريبة، ليست مغذية مع ذلك كتفاح الوطن عديم الطعم.	ثسيوس:
هذه الشواطئ المستطيلة تأخذ شكل قيثارة، شُدت أوتارها من قرون، وكأنها بانتظار أنشودة.	أريان:
عندما كنت أسبح هذا الصباح، عثرت على كمية من الذهب تكفي لإقامة «بانثينون»(1) أو لشن حرب في «صقلية».	ثسيوس:
سوف نسير حافِيَيْ القدمين على هذه الرمال بلا ماضٍ، بمحاذاة هذه الصخور بلا ذاكرة.. وسوف تعكس صفحة البحر تتابعنا من الشفق والغسق، ومواكب من الثريا(2)، لكن أقدارنا المحتومة لن تتغير إلا قليلاً كصخرة راسخة. ما من نسمة ستغير مسار الأريج المنبعث من حقول الناردين؛ ما من ألم سيشوه حبنا، الذي سيظل ساكناً في السماء كغيمة ذهبية كبيرة. وإذا اشتدت الريح، وإذا ما كان هذا الهدوء ليس إلا فاصلاً في دراما عالم أقل منا حكمة، فماذا يهم يا «ثسيوس»؟ لقد وصلنا، نحن في المركز.. كلمة الرحيل لا تعني شيئاً، ولم أعد أفهم كلمة عودة. كل صخرة هي قاعدة؛ كل جزيرة تخرج	أريان:

(1) معبد للإلهة «أثينا» مبني على «الأكروبول» في القرن الخامس قبل الميلاد.

(2) Les Pléiades: مجموعة الكواكب السبع الكائنة في عنق الثور.

	من قلب البحر هي بالنسبة لنا مثل سواها من الجزر. إن قلق الإنسان وحده هو الذي اخترع «كريت» وبنى «أثينا».
ثسيوس:	لماذا تذكرينني «بأثينا»؟ إن إقامتنا على هذه الجزيرة ستسبب ألف مشكلة سياسية. أنا لا أستطيع أن أنسى أنني ولي العهد.
أريان:	وأنا وحيدة، أشعر أنني ملكة. لكنك ستقول لي إن ذلك في غاية السهولة.
ثسيوس:	بالضبط. نحن لم نحل المشكلات، بل بسّطناها. بسبب هذا التجرد، سينتهي بنا الأمر إلى التلاشي.
أريان:	أتعتقد أنني مفتونة بسعادة مرسومة على بطاقة بريدية؟ إن الحياة هنا ليست أقل قساوة، ولا المشاكل على هذه الجزيرة بأقل تعقيداً من أي مكان آخر. فهناك «أوتوليكوس». وهناك بحارتك. ولست أحتاج أن أذكرك بوجود «فيدرا».
ثسيوس:	لم أرها منذ مدة طويلة. ترى أين هي؟
أريان:	إن «فيدرا» تحتل أفكارك بلا انقطاع، ولا أحد يعلم أكثر مني أنها في أحلامك دائماً. حتى في هذه اللحظة، أراك تنظر خلسة، تحاول أن تعثر على جسد بلون الظلال فوق الشاطئ الأصهب.
ثسيوس:	«فيدرا»، تلك البقعة المسطحة أسفل الصخرة، ذراعان، وساقان ممددان، وجديلة الشعر الأسود؟ إن أختك، يا «أريان»، تشبه من بعيد نجمة بحر.
أريان:	هل أنا عمياء؟ لقد دلني «أوتوليكوس» على الأثر الذي تركه جسدان فوق الرمال، دلني على جذر الشجرة حيث قام ثغران بقضم الثمرة نفسها. أنا تعبة

	من الابتسامات الخادعة ومن القبلات الكاذبة. لقد تركت لك الخيار بيننا وليس الكذب.
ثسيوس:	إن كان الأمر كذلك، فما معنى أنشودة الحب التي ألقيتها على مسامعي منذ قليل، وما معنى الإعلان عن سعادة مطلقة أشعر بالعار لعدم التظاهر بها؟ ادعائي الحنان وادعاؤك الكبرياء يستند أحدهما إلى الآخر يا «أريان» وهذا هو الأساس المتين الذي ترتكز عليه غالباً العلاقة بين الرجل والمرأة.
أريان:	أنا أجتهد للمحافظة على صورة السعادة التي يمكن أن تكون. ماذا يمنعك أن تكون قوياً، أن تكون مخلصاً، أن تكون عفيفاً؟ «ثسيوس» المثالي هذا، الذي أدافع عنه باستمرار ضدك، يعتمد عليك وحدك للوجود.
ثسيوس:	وصورة «ثسيوس» المثالي هذه هي ما أهرب منها بالضبط في أحضان «فيدرا» وبين ساقيها. إنها فتاة سهلة. ولا تتوقع مني سوى رذائل أو فضائل عادية. إذا كنت ترغبين في إله، فلماذا تتوجهين إلى الإنسان؟
أريان:	لأن معظم النساء ينتظرن الرب في صورة الإنسان. فكر أنني وجدت فيك أفضل ما يمكن أن أحبه، وأنني في لحظة ما كنت أفضل ما تبحث عنه في صديق.
ثسيوس:	أنت لم تبحثي إلا عن تلك الشخصية المثاليّة التي تحتاج إليها كل النساء كي يمارسن الحب بلا خجل تقريباً. إن عنايتك ليست خالية من الأغراض إلا بقدر ما يكون دلال الممرضة عند فراش الجريح خالياً من الأغراض. ما نفع حميمية الزواج، إن لم

	يكن من أجل أن نأخذ راحتنا، أن تَحلي أنت «الكورسيه» وأخلع أنا درعي؟ إن عمري ثمانية وثلاثون عاماً. وزمن بطولتي يقارب على نهايته، ولم أكن أبداً متخصصاً في الحب العظيم.
أريان:	كيف يمكن لما لم يكن أبداً أن تكون له نهاية؟ أنت لم تقتل «المينوتاوروس».
ثسيوس:	لا تذكريني بتلك الرواية التي اخترعتها الدعاية الأثينية، تلك القصة البلهاء التي تورطت بها رغماً عني. أعتقد أنك مستنيرة ولا يمكن أن تؤمني بوجود الوحوش.
أريان:	إن كنت قتلت «المينوتاوروس»، هل كنت لأتمنى موت «فيدرا» وموتك وموتي هاهنا؟ نحن لم نخرج من التيه. حبي أصبح كراهية، وذلي وضاعة، وتسامحي فساداً. إنني أحصي القبلات؛ وأتباهى بانتصاري على شهوات الجسد. لعبك بالكلمات يضحكني؛ إنني أتقبل قصص الصيد التي تقصها عليّ؛ لقد كنت أنا أكذوبتك. إن الأمل العقيم في أن تبدو عظيماً في نظري يشعرني بالتضاؤل. وكلما لمحت «فيدرا» غافية على الرمال أو متمددة في الشمس، تنتابني رغبة في أن أسحقها بحجر.
ثسيوس:	وأنت تعجبينني هكذا، أفضلك هكذا على «فيدرا».. عند هذا الصدر الذي يخفق تحت هذا الجوخ الأبيض الممل، يقل ندمي على تسجيل اسمي في سجلات البلدية، في «سيكلاد» لم أعد أعرف مكانها. أيا تمثال اللحم، إن جرأة «فيدرا» لا تساوي تأنيب ضميرك المحطم.. على كل حال، أنا لم أتزوجك كي

	تشاركني فراشي معلمة مدرسة أو حاميتي «أثينا».
أريان:	لا! سأوقف، بينما ما زال أمامي متسع من الوقت، ما كان بالنسبة لي مغامرة إنسانية؛ لن انتصر على «فيدرا» بأن أصبح «فيدرا». لا أود أن أتحول بطريقة غير محسوسة إلى عشيقة مجربة، يتقدم بها العمر، وتنال ثمن خدماتها أوراق بنكوت وقلائد. ولا أود كذلك أن أكون زوجة محل إعجاب، بسحنة مقلوبة، وشفتين تعبران عن المرارة، ونظرات تدل على أنها تعرف أكثر مما تظهر. أنا لن أنتقل من اليأس إلى الحنق، ومن الحنق إلى الاحتقار. خذ «فيدرا» مثلاً: لقد خُلقت من كل الأبدية لمتعك ولنكباتك. ارفع المرساة؛ ارحل مع أختي إلى بلادك حيث «بيريه» و«الأكروبول»، واتركني على شاطئ هذه الجزيرة المهجورة، كفراش واسع حيث أتمكن في نهاية الأمر من النوم فيه بمفردي.
ثسيوس:	لا تنس أن سكون الريح هو ما اضطرنا للبقاء هنا.
أريان:	أنت مخطئ. الريح تهب: انظر كيف تهتز حزمة الفرفحين[1] هذه. ها هي «فيدرا» إن قدرك يقترب منك منتعلاً أصغر حذاء في الوجود. كل عنده «مينوتاوروس»: في هذه اللحظة، أنت تسير في اتجاه أكبر الأخطار دون أن تدرك ذلك.
فيدرا:	تدخل: الملل، ياله من وحش! يمل المرء من تلك الإجازات الخالية من الأحداث على شاطئ البحر المتوسط حيث المياه من الرخام الأزرق. إن كنت أعرف أن تلك العطلة فوق هذه الجزيرة ستطول،

(1) نبات طبي به مادة فعالة منومة.

	لكنت أحضرت المزيد من المتاع.
أريان:	أترى أنكما متفاهمان تماماً. هي لا تستطيع الاستغناء عن زينتها وأنت عن زيك كي تلعبا حتى النهاية دور الملكة «فيدرا» والملك «ثسيوس».
ثسيوس:	سنرحل يا «فيدرا».
فيدرا:	«أريان» ستبقى؟
أريان:	أنا وصلت.
ثسيوس:	«أريان»، أنا أتجنب قدر المستطاع أن أكون قاسياً مع النساء.. لكن الوقت يمر. إذا كنت راغبة بشدة في قضاء الصيف على هذه الجزيرة، فليس لديّ الحق في معارضتك. مع ذلك فالجزيرة ليست معزولة كما نعتقد.. فهناك فلوكات الصيد... عموماً افعلي ما يحلو لك. لقد بذلت ما في وسعي كي أحبك.
فيدرا:	«أريان»، إنها ليست غلطتي.
أريان:	إنها غلطتي أنا يا «فيدرا». تذكريني بعد مضي زمن طويل. وامنحي «ثسيوس» بهجة تعويضه عما ستتسببين فيه من آلام في المستقبل.
فيدرا:	أنا لا أفهم. لا تعجبني ضحكته الخشنة التي تدل على جهله بالنساء. وهو ليس في مقتبل العمر.. يعوقه وجود ابن... لكن لا بد من أنه كان وسيماً عندما كان في العشرين.. وهو أول من لاحظ «فيدرا» الصغيرة.. وأنا لم أُخلق للصفوف الثانية.. المهم أنني أحبه بالقدر الذي يكفي لجعله يخون «أريان».
أريان:	بالقدر الذي يكفي لجعله يخونني، ولكن ليس بالقدر الذي يمنعك من خيانته. لكن إذا لم يكن «ثسيوس» قدرك، فهو على الأقل بدايته.

فيدرا:	هل كنت تحبينه؟
أريان:	أكثر مما كنت أعتقد، وأقل مما كنت أصرح به.
فيدرا:	الوداع أيتها الأخت الطاهرة.. قبليني، لأننا بلا شك لن نتقابل إلا في عالم الأرواح، حيث لن تكون لقبلاتنا شفاه. إن الريح تشتد؛ أشعر بهبات تنبئ بالعاصفة تجذبني.. لكن ماذا، أتبكين؟
أريان:	لا شيء، «فيدرا»، ليس هذا سوى أنفاسي الأخيرة كامرأة. علي أن أمنحكما شيئاً في لحظة الرحيل. إن المتعة الوحيدة التي يتوقعها مني «ثسيوس» بعد هي بالتحديد تلك الدموع التي أذرفها.

المشهد التاسع

شبه جزيرة في «ناكسوس»

أريان ثم باخوس (الإله)

أريان:	أيتها الوحدة.. لقد عرفت في جميع الأحوال، في الانتظار، في الحب، في الألم، وفي الندم على الألم. الآن أنا أرتشفك خالصة.. إن الهواء في غاية الشفافية إلى درجة الاعتقاد أنني أتنفس فراغاً. تنبثق جزيرة المرمر من قلب المياه السائلة ثابتة ثبوت الماضي، كاملة كمال الذكرى: الجزيرة العمودية ترتفع إلى أعلى حتى لا ندري ما إذا كانت الأمواج التي تحتضنها سماوية أم بحرية. أيها الصمت، لن يحاول أنيني أن يدنسك: سيصعد غناء انتصاري الحزين صلباً ومتفرداً مثلك أيها الصمت. لكن الطقس بارد رغم حرارة الشمس! وسط هذه التحفة المائية الخلابة، سينتهي بي الأمر إلى الذهول، دموعي تتجمد. ضربات قلبي تزداد ندرة وتتباعد. لا بد من

	أن الدماء التي تجري في عروقي قد صارت الآن في مثل زرقة السماء.
باخوس:	حان الآن دوري يا «أريان» للظهور على خشبة المسرح.
أريان:	شخص آخر؟ لن أعرف السلام إذن أبداً.
باخوس:	أنا «باخوس».
أريان:	مولاي، أرشدني إلى طريقك. الوحوش المستأنسة ما عادت تثير اهتمامي، وكل نبيذ العالم صار له مذاق مر مخيب للآمال.
باخوس:	يا لعزة نفسك يا «أريان»! أنا من كنت تبحثين عنه في «ثسيوس» إلا صورة مبدئية لي.
أريان:	كنت أظن أن الإله أكثر ذكاءً في هذه اللحظة، ليس الشبه مع «ثسيوس» هو ما يسحرني في أي وافد.
باخوس:	دعينا لا نتكلم بالسوء عن «ثسيوس». فهو من قادك إلى هذه الجزيرة. وما كنت لتصلي إليها بمفردك. لا تتخذي هيئة الحبيبة المهجورة بهذا الضيق وهذا الشحوب التقليدي الذي يبدو عليك. ولا تحاولي إقناعي بأنك لم تجبري هذا الرجل المسكين على الرحيل.
أريان:	لقد عملت ما اعتقدت أنه واجبي. ومن جهة أخرى، هو ما كان ليبقى.
باخوس:	رحيله أتاح لك فرصة لقاء الإله.
أريان:	لا تسرف في استعمال هذه الكلمة. أنت أقصر إجابة يمكن تقديمها على أسئلة الإنسان.
باخوس:	أتعرفين إجابة أفضل؟
أريان:	نعم.. كلمة عدم قصيرة مثل كلمة إله.
باخوس:	مم!.. لا يبدو عليك الشك، يا «أريان»، إن في

	مقدوري أن أمنحك الخلود.
أريان:	إني كذلك /خالدة/ بالفعل. إنها ميزة تشاركني فيها كل ذرة. «أريان»، أخت النار، ابنة الهواء والصخر.
باخوس:	أنا أمنحك الخلود الواعي.
أريان:	شكراً. أحب بالقدر نفس أن أغفو.
باخوس:	أنت نائمة بالفعل. حياتك كلها لم تكن سوى حلم.
أريان:	والقول: إننا لا نختار أحلامنا! مع أب سفيه، وأم دنسة، وأخ متوحش، وحبيب لم يستحق حبي، وأخت الجريمة قدرها. لا تندهش إذا كنت أفضّل أن أغلق عينيّ.
باخوس:	بين كل تلك المخازي، أين تضعين «أريان»؟
أريان:	«أريان» الفاضلة، الحيية، عزيزة النفس التي كانت تظن أنها لا تستحق أقل من الكمال؟... أنا أيضاً أشعر بالملل من «أريان»... إذا كنت قد اخترت أن أحيا في تلك الوحدة، فذلك كي لا أسمع اسمها ينطق به أحدهم.
باخوس:	هذا ما يطمئنني. بدأت أعتقد أنك لن تطرديني، بدوري، من على هذه الصخرة.
أريان:	كنت قد اخترتها جرداء تقريباً، وأتيت أنت كي تفرض عليّ وجوداً غير محتمل. كنا نظن الكائن الذي تماثله غير مرئي، ونعلم أنه صامت منذ أمد طويل، أما أنت فتتكلم. ولك شكل. أجدك بشرياً بشكل مزعج.
باخوس:	دققي النظر. ألا تلاحظين أن الشعر الأبيض على صدري يرسم شكل نجمة؟ وألا ترين، تحت هذا الشعر الملون بلون العنب الناضج، هذه النتوءات الصغيرة التي تقربني من حيوانات الحقل ومن الهلال؟ ألا تسمعين في صوتي إلا النغمات السبع

	لصوت البشر؟ وأنفاسي هذه، يا «أريان»، أليست أكثر عمقاً وأكثر دفئاً من الأنفاس البشرية..
أريان:	إنكما تشكلان واحداً؟
باخوس:	على رسلك.. المشكلة التي تثيرينها هنا هي من التعقيد بحيث يصعب عليّ أنا نفسي حلها أحياناً.
أريان:	أنا على الأقل أفهم أنني لا أفهم. لكني ربما أكون قد أخطأت حين دفعت «ثسيوس» لمحاربتك.
باخوس:	يجب محاربتي قبل معرفتي. معظم الضحايا وقعوا في الخطأ نفسه. فقد تصوروا أن كل المطلوب منهم هو أن يموتوا.
أريان:	لماذا إذن تركت «ثسيوس» طوال الليل دون أن تعطيه فرصة المعركة التي تنادي بها الآن؟ لم تتكرم بالظهور. أما هو فقد عبر العتبة. المسكين ظل متماسكاً بأقصى ما في وسعه.. لماذا تندهش أنه لم يخرج مقتنعاً؟
باخوس:	«ثسيوس» رأى «ثسيوس». إنها ليست المرة الأولى التي يصورني فيها الإنسان على صورته. لكن لا تيئسي من خلاص حبيبك السابق. يوماً ما، سوف يكتشفني، ربما في صورة رجل عجوز أعمى أو شاب يعاني سكرات الموت.. طالما هناك رب، هناك أمل.
أريان:	أنت تملك القرون، زمنك أبدية. أما «ثسيوس»، في أحسن الأحوال، أمامه خمسون عاماً. وإذا ضل الطريق في تلك الدهاليز التي تخترقها أبواب عديدة متشابهة؟ أنت من يدير المحل المتنقل؛ والدعاية تعتبر مسئوليتك. هل سترشده إليك؟ هل ستمنحه، في وقت الإغلاق، خمس دقائق إضافية؟
باخوس:	لا تتدخلي فيما لا يعنيك، يا «أريان». ولا تنسي أنه

	ممنوع إلقاء الأسئلة على الآلهة وعلى الملوك.
أريان:	لكن مصير «فيدرا» يعنيني. هل ستقابلك؟
أريان:	شيء مريع!
باخوس:	كلا. سوف تجدني «فيدرا» جميلاً.
أريان:	لدرجة أنني لا أمتاز عنهم بلقائك. حتى دروب الشر تؤدي إليك.
باخوس:	أيضايقك هذا؟
أريان:	لا. لكن ماذا عن الضحايا الأربع عشرة؟ لقد تركناهم يتعذبون كوديعة محفوظة في محطة قطار. أنا لا أرغب في سعادة أصغر من أن تستوعب أن تكفي ملايين الموتى.
باخوس:	مشكلة أخرى دون حل. لا ترفضي السماء التي تنفتح لك أيتها المخلوقة الصغيرة. حقيقة أنها ربما ما كانت لتنفتح لك إذا لم تطرحي هذا السؤال.
أريان:	أفضل ألا أغادر الجزيرة.
باخوس:	لا شيء يجبرك على مغادرتها. إنها ترتفع بطريقة غير محسوسة. إننا نحلق بالفعل.
أريان:	كوكبة نجوم، ما زالت جزيرة. لكن أين كنت تختبئ قبل أن يرتحل «ثسيوس»؟
باخوس:	في كل مكان. ولكني لا أظهر أبداً إلا بعد رحيل آخر مركب.
أريان:	ماذا؟ هذا الشعر ما هو إلا ريحان وسوسن بريّ.. هذه العضلات المفتولة أحجار تتثنى فيها عروق الأحجار الكريمة.. كم أنت جميلة أيا صخرة العصور! أنت تتمدد، وتتبدل: من الصخرة تتحول إلى كريستال، على طبقة جليد عائمة، إلى غيمة بيضاء كبيرة.. ما من إنسان أو حيوان، وربما أيضاً

	إله.. خرج من الأسماء.. خرج من السلطان...
باخوس:	احتضنيني. فعلى هذا الارتفاع، يوجد خطر السقوط. ألم تعودي تشعرين بالبرد؟
أريان:	لم أعد أبكي. أشعر بالدفء، كأولئك الذين يدفعهم التعب للتوغل داخل الثلج طلباً للراحة.. إن صوتي لا يكاد يصل إلى مسامعي... والأبيض الذي يغمر عينيّ يعمي البصر تماماً كليل أسود.. للمرة الأولى، ألاحظ أنني أغفو.
باخوس:	نامي يا طفلتي. أريحي رأسك على صدري حيث يخفق قلب الحياة كلها.
أريان:	كم أن كل شيء بسيط! لم أكن أعرف هذه اللحظة نعومة الاستسلام. الآن لم أعد أخاف الموت.
باخوس:	أنت ميتة بالفعل، يا «أريان». وهكذا بالضبط تبدأ حياتك الخالدة.

المشهد العاشر

على ظهر المركب. في خليج أثينا.

تسيوس، فيدرا، أوتوليكوس

تسيوس:	انظري يا «فيدرا». أمامنا، فوق هذا التل، تظهر قمة خوذة الإله «أثينا». من هنا يبدو التمثال صغيراً. إنه يزن على الأقل اثني عشر طناً وتكلف ثمانمئة ستاتر[1]. أبخرة «بيريه» تدنو منا. على اليمين، النادي البحري ومبنى الحمامات على الشاطئ بمسبح المياه الدافئة. سوف نستمتع معاً بملذات هذه المدينة الكبيرة.
فيدرا:	ما دقات أجراس الحداد هذه؟ ولماذا هذه الرايات

(1) عملة في اليونان القديمة، كانت تساوي 2 . 4 دراخمات.

	المنكسة، وهذا الجمع المتشح بالسواد؟ هل أصاب الطاعون المدينة، أم أنهم يبكون أحداً؟
ثسيوس:	إنه أبي المبجل.. كان الأطباء قد أخبروني أن لا أمل بشفائه.. كي يوفر على نفسه بضع لحظات من القلق، كان أبي العجوز قد طلب أن ترفع السفينة، التي ستقلني إلى بلادي، الأعلام البيضاء، إن عدت سالماً غانماً، ومنتصراً... صدمة مشؤومة.. أبي الذي كان يحبني.. إن الملاح الذي صعد لتوه على ظهر المركب نقل إليّ الخبر الحزين... على الرغم من أنني كنت قد أعطيت «أوتوليكوس» أوامر مفصلة كي لا نرفع الشراع الأسود.
أوتوليكوس:	كنت قد أعطيتني؟.. أعد ما قلت....
ثسيوس:	لا تنكر أنني أعطيتك المفصلة بنفسي، هنا، منذ قليل، وقت أفول الثريا. ولكني لن أوقع عليك أي عقاب.. ولن أوجه إليك أدنى لوم رسمي... فالأخطاء تحدث فوق أفضل السفن تنظيماً.
أوتوليكوس:	أوامر مفصلة، في الواقع... يا مولاي، أشعر بأن كتفيّ تنوءان من حمل ذنب موت العجوز بمفردي.
ثسيوس:	أسفي على المسكين «إيجيه»!.. من الآن يبدأ عصر المسؤوليات بالنسبة لي، يا «فيدرا».... كم ستكونين جميلة صباح يوم التتويج!
فيدرا:	«ثسيوس»، هذا الخبر يؤسفني، كنت أتمنى أن يحبني «حماي».

ثسيوس:	الوقـت يمـر سـريعاً.. والصـحفيون يجتمعـون علـى رصـيف الميـناء... فلنتفـق مـن أجـل أن نـوفر علـى عائلات الضحايا تفاصيل قاسية لا طائل من وراءها. أنا أنوي تركهم يظنـون أن رهائننـا الأربـع عشـرة، بعد انتصـاري علـى «المينوتـاوروس»، قـرروا اكتشـاف البلد، وفضلوا التوغل في أعماق «كريت»....
أوتوليكوس:	للأسـف، يـا صـاحب الجلالـة، اتضـح أن مشـروعك البطولي لم يطهر الأرض من أحد وحوشها. صديق لي دولفين قابل المينوتاوروس بالقرب من هنا، متنكراً في شكل ثعبان بحري. وسوف تقابله في طريقك أو في طريق ابنك...
ثسيوس:	«أوتوليكوس»، من أجل كل ذهب العالم...
أوتوليكوس:	ذهب العالم كله أمر مبالغ فيه ومبهم للغاية. امنحني، بـالأحرى، هـذه السـفينة هديـة، وسـوف أحولهـا إلـى مركب صيد. بما أنك لن ترحل مجدداً.
ثسيوس:	لـن أرحـل. مـن الآن، مملكتـي تربطنـي بالشـاطئ. أنـا أنـوي إعـادة تنظيم الدولـة، مـع استلهام بعض مبـادئ الشرطة الكريتية... كما أن الوقت قد حان لأجد لابني معلماً ذا خبرة.
فيدرا:	إن عندك ابناً إذن، ما عمره؟
ثسيوس:	ابني يبلغ الحادية عشر من العمر. إنه طفل شرس. ولا أدري كيف سيستقبل زوجة أبيه.
فيدرا:	إحدى عشر سنة؟... أتمنـى، يـا «ثسيوس»، أن يحبنـي «هيبوليت».

النهايـــــة■

هـ ـ كتاب

1 **معرفة «الجمالي والفني» ضرورة لكل إبداع** قراءة: شاهر أحمد نصر

و و

معرفة «الجمالي والفني»

ضرورة لكل مبدع

شاهر أحمد نصر

«الجمالي والفني» كتاب هام لـ غينادي بوسبيلوف، إصدار وزارة الثقافة بدمشق ـ عام 1991 ترجمة عدنان جاموس. وهو كتاب مفيد لكل مهتم، ومتخصص بأي جنس من أجناس الفنون الأدبية، أو التصويرية، أو الموسيقية، وغيرها... وأعتقد أنّه من الضروري أن يطلع كل كاتب، وكل شاعر، أو فنان، أو رسام على هذا الكتاب ليستفيد من الأفكار الواردة فيه، آخذاً بعين الاعتبار بشكل نقدي القواعد الضرورية لصياغة الجمالي في فنه... مع الإشارة إلى عدم تطابق وجهات نظرنا مع جميع الأفكار الواردة في هذا الكتاب...

ونظراً إلى أهمية هذا الكتاب سنتطرق إلى الأفكار الأساسية الهامة الواردة فيه، ومن ثم نستعرض بعض المفردات، والمفاهيم والمصطلحات التي وضعنا تحتها خطاً، والتي اجتهد المترجم في وضعها، وإضافتها

إلى اللغة العربية، لنناقش لاحقاً مدى النجاح والتوفيق الذي حققه، ومدى تأصل اجتهاده، وخياراته في اللغة العربية...

من الأفكار الهامة الواردة في الكتاب:

في تعريف الفن: يقدم الكتاب عدة تعاريف للفن استناداً إلى آراء العديد من المفكرين، ومن خلال عرضه لأهم خصائص الفن، كخصوصية الفن الإبداعية، والخصوصية التصويرية الفنية:

«تتميز الصور الفنية من أنواع الصور الأخرى أول ما تتميز بالخصائص النوعية للمضمون الذي تعبر عنه. فهي تمثل منظومة من وسائل إعادة خلق الطابعية (بالروسية كاراكتيرنست) الاجتماعية للحياة، ومن وسائل التعبير عن الفهم والتقويم الأيديولوجيين، وبواسطتها تتحقق في أثناء ذلك النمذجة الإبداعية - التعبيرية لطابعية الحياة عن طريق تحويل سماتها الفردية وتجسيدها. ونتيجة لذلك تكون الصور بالذات هي الشكل الخصوصي للأعمال الفنية».ص395

لنأخذَ مثالاً على ذلك «الزخرفة» الأسلوبية في أشعار سرغي يسينين في عامي 1915 - 1916، حيث يعبر الشاعر عن افتتانه بحياة الريف الذي نشأ في أحضانه، وعن الأسى الذي يبعثه في نفسه إدراكه أنّ هذه الحياة شرعت تميل نحو الغروب. ففي هذه الأشعار تسري التوجسات المبهمة التي تنذر بالوحدة، والفراق، والمصير المحتوم في ثنايا الانطباعات الانفعالية الجمالية التي تعبر عن السمات المميزة للطبيعة الروسية وحياة الفلاحين، مما يجعل هذه الانطباعات مؤثرة جداً وغنية بالدلالات، ويتم التعبير عن هذا الامتزاج بين التوجسات والانطباعات في التجسيد المرهف لصورة الطبيعة، وفي المجازية المعقدة والعميقة التي تتسم بها بعض عناصرها الدلالية، وفي التوازي النفسي المستتر بين الأجزاء الوظيفية والتأملية في بعض الأبيات. وتتجلى مبادئ التصويرية الأسلوبية هذه كأكمل ما يكون في مقطوعاته «تعبت من العيش في موطني...»، ها أنا من جديد بين أهلي...، «الدرب استغرقه التفكير في حمرة المساء»، وبعض المقطوعات الأخرى، مثل ذلك:

ها أنا من جديد بين أهلي
ضيعتي غارقة في التأمُّل والحنان!

والغسق بشعره الأجعد خلف الجبل
يلوح بيد بيضاء كالثلج.
وخصل شيب النهار المكفهر
تسبح مشعثة في عرض الفضاء
والأسى المسائي
يستبيحني بلا رادع.

وإذا ما فقدت كلمات الشعر الغنائي معناها الأصلي تحولت إلى تراكيب صوتية لا معنى لها، وأصبحت «طلاسم مبهمة»، وعندئذ تفقد كل بنية الشعر الأسلوبية مضمونية الفن الخصوصية وتخرج من حدوده.ص407

ففيم بالذات تقوم مزايا جوهر الأعمال الفنية نفسه...؟!

إنّها تقوم، قبل كل شيء، في عكس الأعمال الفنية لموضوعها الخصوصي، لطابعية الحياة الاجتماعية في درجتها العليا، لنموذجية الحياة. والانحراف عن خصوصية موضوع الفن يمكن أن ينشأ عن أسباب نظيمية عامة (بالروسية أوبشايا زاكونوميرنست)، عن خصائص النظرة «التأملية» الأيديولوجية، والآراء النظرية لدى الفنانين التي تقودهم إلى «التخطيطية» أو «الطبيعية».ص449... وليس عن عبث كان بيلنسكي ينعى على الكثيرين من كتّاب عصره أنّه من السهل علينا أن نصادف في أعمالهم «شخصيات لا وجوه لها»، وأنّه حتى عندما يكون لهذه الشخصيات «وجوه» فإنّها لا تكون دائماً «شبيهة بالطباع» (الكاركتيرات).ص449

الميزة الأخرى للإبداع الفني التي تحدد قيمة العمل الفني الجمالية الصميمة (بالروسية «سوبستفينا») هي قدرة الفنان على التفكير الإبداعي الهادف والمطرد. وهي تقوم في أنّ الفنان لا يقتصر على استيعاب ظواهر الحياة النموذجية انفعالياً من جانب ما من جوانبها، بل يفرز هذا الجانب، ويقويه ويطوره إبداعياً، مخضعاً لهذه المهمة كل عملية خلق النموذجي في صور، وكل معالجته التحويلية الفنية لموضوعه.

وعلى هذا فإنّ قدرة الفنان على تمييز النموذجي في الحياة واتخاذه موضوعاً لإبداعه، وقدرته، إلى جانب ذلك، على التفكير الإبداعي

الهادف والمطرد داخلياً؛ هما ما يخلق في العمل الفني صفاته الجنسية الخصوصية العامة، التي تقوم على أساسها مزاياه الجمالية الصميمة. ص450

فما هو الفن؟

نتعرف في هذا الكتاب على معاني كلمة «الفن» الثلاثة:

تعني كلمة الفن بأوسع معانيها المهارة أياً كانت. فالفن بهذا المعنى هو المهارة والبراعة والحذق في تنفيذ أي مهمة يضعها الناس أمامهم في سياق نشاطهم الإنتاجي أو التنظيمي أو الأيديولوجي الخ...ص211

والإبداع وفق قوانين الجمال - هو المعنى الثاني الأضيق لكلمة «الفن» ص213

أما الإبداع الفني كمجال للثقافة الروحية فهو المعنى الثالث لكلمة «الفن» وأضيق معانيها...ص216

وقد أشار تشيرنشيفسكي في معرض شرحه لـ «مهام» الفن إلى أنّ الفن لا «يعيد خلق» الحياة فحسب، بل ويقدم «تفسيراً» لها ويصدر عليها «حكماً». إلاّ أنّ تنفيذ هذه المهام جميعاً لا يحتوي على ميزة نوعية تخص الفن وحده. فليس الفن وحده، بل جميع أنواع الأيدولوجيا الأخرى تنطوي على فهم معين لما تعكسه من ظواهر الحياة الاجتماعية، و«تصدر» عليها «حكماً» معيناً يمكن أن يكون بالتعبير المجازي حكماً بالـ «إدانة» أو حكماً بالـ «براءة».ص229

... والفن في رأي هيغل هو إحدى درجات معرفة «الروح العالمي» لذاته. «فالروح العالمي» يكشف أمام نفسه في الفن ماهيته الذاتية المتطورة ديالكتيكياً، ويحررها، بالطبع، من المصادفات التجريبية (الامبيريقية). إنّ مثل هذا التفسير للنمذجة الإبداعية مرفوض، طبعاً، ولكننا إذ نرفضه، ينبغي أن نقابله بتعليل مختلف، تعليل مادي - تاريخي.ص355

ولكن الفنان إذ يحرر وعيه الانفعالي للحياة من اهتماماته وأهوائه الخاصة، يظل بالطبع، في تجاوزه لهذه الاهتمامات والأهواء، وفي مجمل

سياق تفكيره الأيديولوجي ونمذجته للطابعي فرداً مبدعاً لا يتكرر يسم أعماله بميسمه المتميز، ويستطيع الفنان بفضل موهبته الفردية بالذات، إن في مجال التفهم التعميمي للحياة، أم في مجال النشاط الإبداعي الصميم أن يبلغ درجة من العمق في عكس الطباع التي يتعرفها وقدراً من الكمال في تصويرها يجعلان من أعماله إسهاماً بارزاً في تاريخ الفن على الصعيد القومي، أو حتى على الصعيد العالمي.ص362

إن «أوديب ملكاً» كعمل فني تعتبر مثالاً لنمذجة الطابعي نمذجة إبداعية ـ تعبيرية. إذ يقوم سوفوكليس بفرز النزعة التي تهمه في طباع أبطاله، ويقويها، ويطورها، ويجسدها بتمامية تعبيرية عالية...ص373

لقد حدد تشيرنشيفسكي الرائع بأنّه الحياة كما يجب أن تكون وفق مفاهيمنا.ص71

يقول بوروف: «ما نسميه جمالاً هو نظيمة ذات نوعية معينة، منعكسة في وعينا» .ص88 ويتابع: «إنّ الجمال مثل الحقيقة، إلاّ أنّها بالذات حقيقة من نوعية خاصة».ص97

وعلى هذا فإن الفن هو، قبل كل شيء، معرفة طابعية حياة الإنسان الاجتماعية.ص294

الفرق بين الفن والعلم:

يقول بيلينسكي: إنّ «الفرق» بين الفن والعلم «ليس في مضمونه البتة، بل في طريقة معالجة هذا المضمون وحسب».ص22، «الفن هو... التفكير في صور». ويقول غ.أ. نيدوشيفين: «يستطيع المرء أن يتعرف الواقع بطرائق مختلفة، والفن والعلم طريقتان من هذه الطرائق، تقرب بينهما وحدة الأهداف والموضوع، فمهمة كل من الفن والعلم هي معرفة الواقع الموضوعي. وهما بهذا المعنى ليسا سوى شكلين مختلفين من أشكال وعي الإنسان الاجتماعي للعالم المحيط به».ص22 ويتابع: «فالفن والعلم فيما يرى بيلينسكي يتعرفان الواقع على حد سواء، بيد أنّ الفن يتعرفه في صور، بينما يتعرفه العلم في مفاهيم».ص23

وفي الحق لو أنّ الفن يعبر عن نظرات الناس الاجتماعية نفسها التي تعبر عنها المؤلفات السياسية والفلسفية والأخلاقية وما شابهها... أو لو أنّ الفن يعكس خصائص الواقع ونظائمه العامة نفسها التي يقررها العلم، ويبرهن عليها، لأصبحت ظواهر الحياة التي يعاد خلقها في صور الفن، ومن ثم صور الفن ذاتها، صوراً إيضاحية لكل هذه النظريات العامة أو النظائم الموعية.ص25

فقد فعل هيغل الكثير كما هو معروف من أجل معالجة القضايا الجمالية الصميمة، وذلك في أثناء تطويره نظرية تصويرية الفن على أساس ديالكتيكيته المثالية. وكانت تصويرية الفن بالنسبة له أكمل تعبير عن «الفكرة المطلقة» وهي، من ثم، أروع تعبير عنها في هذه المرحلة أو تلك، وفي هذه اللحظة أو تلك، من مراحل ولحظات تطور معرفتها لذاتها.ص26

يتميز تفهم الحياة الجمالي من التفكير النظري ولا سيما العلمي الذي يهبط بالفردي إلى درجة التمثيل التوضيحي لخصائص الواقع ونظائمه العامة الموعية على نحو مجرد، كما يتميز جوهرياً كذلك من تفهم الحياة النفعي.ص109

في نظريات ماهية الفن الجمالية:

لقد كان الناس في أثناء تحويلهم الطبيعة في سياق نشاطهم العملي يغيرون، بالطبع، صورتها ويصنعون منها أشياء حضارتهم المادية. وبقيت هذه الأشياء «طبيعية» بمادتها وخصائصها ونظائمها العامة فقط. أما من حيث وظيفتها، وما نتج عن ذلك من استخدام وتطوير لهذه الخصائص والنظائم (زاكونوميرنست) «الطبيعية»، ومن ثم من حيث ماهيتها المادية الجديدة فقد أصبحت هذه الأشياء ظواهر اجتماعية. وفي هذا تقوم بوجه عام عملية «أنسنة» الطبيعة التي تجري قبل كل شيء في

الوجود المادي للمجتمع، وفي عملية الإنتاج ذاتها، ومن ثم تجري كنتيجة لذلك، في وعي الناس وفي «أحاسيسهم».ص44

فما الذي يبهج الناس في أثناء ذلك؟

كان الإنتاج حسب هذا الضرب من القوانين، ومايزال المصدر الأساس الموضوعي للرضا العميق عن نتائج العمل سواء من جهة المنتجين أنفسهم أم من جهة المجتمع بأسره، مصدر «إحساسهم البهيج بإمكاناتهم وقواهم»، وما ينتج عنه من «توكيدهم الروحي لذواتهم في الواقع». فالناس يعون أنّ الأشياء التي أنتجوها تتفق تماماً والقصد منها، سواء من حيث بنيتها الداخلية، أم من حيث تناسباتها الخارجية، وإنّ هذه الأشياء مصوغة وفق «مقياس» نوعها، وإنّها متفوقة بقدرٍ ما في نوعها، ولذا فهي تستطيع أن تقوم بوظيفتها المخصصة لها بهذا القَدر أو ذاك من الكمال، أما إذا لم يتحقق شيء من هذا كله، وجاءت نتائج العمل بعيدة عن الكمال أو سيئة للغاية فبم «سيبتهج» الناس، وعلى أي أساس «يؤكدون ذواتهم في الواقع»؟ص45

وبعد أن يذكر الكاتب (ستولوفتش) الإيقاع والتناظر والإنسجام كمظاهر لعنصر نظيمي و«غائي» في الأشياء والظواهر، معترفاً بأنّ الإنسان قد أصبح يرى هذه المظاهر في نشاطه العملي... يضيف من عنده قائلاً: «تصبح قوانين الطبيعة قوانين الجمال عندما يؤكد الإنسان بواسطتها ذاته في الواقع».ص46

ولنتساءل قبل كل شيء هل ثمة أسس أياً كانت تسوغ تأكيد أنّ الأذواق الجمالية هي دائماً فردية فحسب، أليس هناك أذواق جمالية اجتماعية تظهر نظيمياً في شروط تاريخية معينة، ولذا فإنها لا تخص شخصاً واحداً، بل كثرة من الأشخاص الذين تتشابه أوضاعهم الاجتماعية؟ بالطبع هذا ما يجري دوماً. ويدل على ذلك بصورة خاصة، الأمثلة التي أوردناها سابقاً.ص61

تقودنا هذه التساؤلات إلى معالجة مسألة هامة طرقها الكتاب إلا وهي:

ضروب التفكير الإنساني

يفرد المؤلف فصلاً كاملاً للتعريف بضروب الفكر الإنساني، لأنّ مقاربة هذه المسألة ومعالجتها تؤسسان وتساعدان على فهم معضلات الفن والجمال... فيقول: «بالرغم من أنّ الفكرة المعروفة التي مفادها أنّ معرفة الواقع تشمل ثلاث درجات مختلفة هي الإحساسات والتصورات والمفاهيم هي فكرة هامة جداً إلاّ أنّها مع ذلك ليست سوى تعميم أولي يحتاج إلى تدقيقات إضافية».ص100

ونبادر إلى القول قبل كل شيء: إنّ الإحساسات لا توجد إلا ضمن التصورات، ما عدا بعض الاستثناءات النادرة، ولا يمكن فصلها عنها إلاّ عن طريق التجريد، ولا شك في أنّ التصورات تتكون في الإحساسات باستقلال عن وعي الناس وإرادتهم وتحت التأثير المباشر للمواضيع نفسها التي يجري إدراكُها. فالتصورات البصرية مثلاً تتكون من الإحساس بأشكال الشيء الفراغية، ومنظوراتها، والضوء، والظل فيها وصيغتها اللونية الخ... والإحساس بالضوء مثلاً لا يوجد وجوداً واقعياً خارج نطاق صلاته مع الإحساسات الأخرى في وحدة التصور.

ومن جهة أخرى فإنّ المفاهيم مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالتصورات، وهي تنشأ أول ما تنشأ ضمن حدودها.ص100 - 101

فالتفكير البشري هو تفكير كلامي من حيث الأساس، وعلى هذا فهو تفكير مفهومي. فمنذ أقدم العصور تعلم الناس تدريجياً أن يثبتوا عن طريق الكلمات وبواسطة أفكارهم مختلف أنواع الظواهر والعمليات الموجودة في الواقع والمتسمة بهذه أو تلك من الصفات والخصائص العامة، وأن يميزوا بعضها من بعضها الآخر. وبذا أنشأ الناس لأنفسهم مفاهيم عن مختلف أنواع الظواهر والعمليات وعن صفاتها العامة.ص101

ولكن من الواضح أن في تفكير الناس المفهومي درجتين متباينتين تتميز إحداهما من الأخرى ببعض الصفات الخاصة.

فالتفكير الكلامي على العموم الذي يجري في وعي الناس خلال نشاطهم العملي اليومي هو تفكير يجري بواسطة المفاهيم. وخلال عملية التفكير هذه يعي الناس الصفات الجنسية العامة لظواهر الحياة المحيطة

بهم ويسمونها (بصوت مسموع أو في سرهم) من خلال إدراكهم إياها إدراكاً مباشراً. بيد أنّهم لا يقومون في أثناء ذلك بتجريد هذه الصفات العامة عن الخصائص الفردية للظواهر، وهي صفات وخصائص مرتبطة فيما بينها ارتباطاً وثيقاً، بل يقتصرون على التمييز بين الأولى والثانية. ويقارنون ذهنياً الظواهر المدركة بعضها ببعضها الآخر من حيث صفاتها العامة مدركين هذه الصفات العامة ضمن حدود الفردي.ص101

وعلى هذا فإنّ الناس عندما يدركون الحياة إدراكاً مباشراً تتكون لديهم تصورات عن الأشياء والصفات والمعطيات المفردة الموجودة في الواقع المحيط بهم. وهذه التصورات هي انعكاسات للأشياء الواقعية نفسها في وعي الناس، وهي تتكون من كثرة الإحساسات المختلفة، ويتم التحقق من صفاتها الموضوعية بالنشاط العملي الذي يقوم به الناس. وعندما يفكر الناس بواسطة المفاهيم يمكنهم أن يميزوا بوضوح الأشياء الواقعية في تصوراتهم عنها، وأن يعوا صفاتها العامة ومن ثم صفاتها الفردية.ص102

وعلى هذا فالتفكير بواسطة المفاهيم يؤدي إلى ظهور تصورات معممة في وعي الناس. فنشاط الناس الذهني والعملي اليومي يتطور على شكل تفكير بتصورات معممة تتحقق بواسطة المفاهيم.

بيد أنّ التفكير بتصورات معممة وبواسطة المفاهيم خلال النشاط العملي اليومي والنشاط الإنتاجي والتنظيمي والمعيشي لا يشكل بعد تفكيراً بالمفاهيم، أو بعبارة أخرى تفكيراً نظرياً.

فالتفكير النظري قد تطور تاريخياً في وقت جد متأخر، ونشأ على أساس فصل العمل الذهني والتنظيمي عن العمل البدني، وقد تحدد هذا الفصل نفسه بتطور القوى المنتجة ونضج بنية المجتمع الطبقية، وظهور سلطة الدولة على هذا الأساس...ص103

إنّ عملية التجريد الذهنية التي تؤدي إلى تجريد العام عن الفردي تصل في أثناء ذلك إلى درجة تصبح عندها الصفات العامة الجنسية لظواهر الواقع كأنّها ليست خاضعة لكلية هذه الظواهر، وهي الكلية التي ندرك فيها الظواهر إدراكاً مباشراً؛ بل بالعكس، فالصفات العامة الجنسية تغدو كأنّها فوق الظواهر، كأنّها هي التي تجعل الظواهر خاضعة لها. فنحن نعي الظواهر المفردة في هذه الحالة كتجليات خاصة لهذه الصفات الجنسية العامة. وفي هذه الحالة تمثُل الظواهر في الذهن وتُذكر كأمثلة مفردة لا أكثر، كحالات مفردة يمكن أن تستخدم كصور توضيحية لتبيين الصفات الجنسية العامة. فكأن الخاص «يُنسخ» ذهنياً في العام ويغدو مجرد جانب من جوانبه، أو حالة من حالاته.

والتفكير إذ يستخدم الصفات الجنسية العامة لظواهر الواقع كموضوع أساسي له ينشئ لنفسه مفاهيم نظرية. وهذه المفاهيم تحوز مضموناًً محدداً نسبياً. ويتحقق هذا التحديد بواسطة منظومة كاملة من الأحكام، ويُثبت بواسطة الكلمات ـ المصطلحات. ويعد تحديد مضمون المفاهيم وما يتبع ذلك من تصنيف وتنظيم لها من المنجزات الكبيرة التي توصل إليها الفكر النظري الإنساني.ص104

والبشرية بتطويرها وتنظيمها لمضامين مفاهيمها النظرية على أساس الملاحظة والتجربة تعمق معرفتها بنظائم الواقع الموضوعية من جهة، وتقوم من جهة أخرى بتنظيم الوعي الاجتماعي أيديولوجياً، ومن خلال ذلك بتنظيم الحياة الاجتماعية نفسها.

كما يتميز التفكير بالمفاهيم من التفكير بواسطة المفاهيم بأنّ الأول يبدي ميلاً دائماً نحو التنظيم والتخصص، وقد ظهر هذا النوع من التفكير وأخذ يتطور بسرعة عندما وصلت الحياة التاريخية الإنسانية إلى درجة أصبح فيها الوعي الاجتماعي يفقد تدريجياً طابعه التلفيقي (السينكريتي) وتتشكل فيه مجالات اختصاصية شتى يتمايز أحدها من الآخر.

وآنذاك شرعت المبادئ الأخلاقية، والنواظم الحقوقية، والنظريات السياسية ـ الاجتماعية والمنظومات الفلسفية تنفصل عن غيرها وتحوز بعض الاستقلال. وفي هذه الحقبة بالذات أخذت بعض العلوم الطبيعية التي لم تبلغ إلاّ المرحلة الأولى من تطورها تتحرر تدريجياً من التصورات الدينية ـ الميثولوجية، وتحوز تعبيراً نظرياً عنها، وتعليلاً خاصاً بها. إنّ جميع هذه النواظم والنظريات والمنظومات التي أصبح لها وجود مستقل وتطور خاص قد نشأت، بالطبع، على أساس التفكير بالمفاهيم. وقد أخذت كلها تصبح أنواعاً نظرية من التفكير الاجتماعي أكثر تنظيماً وتخصصاً.

فالعلم والفلسفة والأخلاق والحقوق والنظريات السياسية ـ الاجتماعية الخ... كل هذا يمثل الوعي الاجتماعي بالمعنى الخاص الضيق للكلمة. وكل هذا يمكن أن نسميه الدرجة العليا من الوعي الاجتماعي أو مجالات الوعي الاجتماعي.ص105

الفن والتفكير النظري

من الضروري أن نؤكد بكل قوة الأهمية الكبرى التي يتمتع بها امتلاك الفنان منظومة محددة متماسكة من الآراء النظرية من أجل إبداعه الفني، وخصوصاً إذا كانت الإشكالية الاجتماعية في هذه المنظومة تتسم بالأهمية والعمق. فمثل هذه المنظومة من الآراء تساعد على نفاذ فكر الفنان إلى الخصائص الجوهرية للحياة الاجتماعية خلال معرفته الأيديولوجية المباشرة للواقع؛ ومن ثم فهي تساعد على تعميق اهتماماته الإبداعية وشحذها. كما أنّ بإمكانها حماية إبداع الفنان من طغيان الفردي والعرضي على العام وحجبه، ومن الإدراك السطحي للحياة ـ أي من الانحراف نحو الطبيعية (الناتوراليزم).ص323

مصدر مضمون الفن

وفي الحق إذا كانت كل أنواع الأيديولوجيا؛ التعميمات الفلسفية، والقواعد الأخلاقية، والنواظم الحقوقية والبرامج السياسية هي تفكير

نظـري حـول الحيـاة، تفكيـر بالمفـاهيم، ولـيس بوسـاطة المفـاهيم، فـإنَّ الأيدولوجيا عموماً ذات طبيعة نظرية ومفاهيمية، أما الفن فإنّه بطبيعته ليس نظرياً ولا مفاهيمياً، بل هو «عياني» تشخيصي في التفكير حول الحياة، وتصويري في إعادة خلقها.ص252

ومن هذا التقابل بالذات تنبثق الإحراجية (بالروسية دِليما) المنطقية التي تسم علم الفن عندنا: وهي ضرورة اعتماد أحد الاستنتاجين التاليين المتساويين في عدم الإقناع: إما أن يكون الفن تصويرياً من حيث شكله الخارجي، ووسائل تعبيره فحسب، أما من حيث الجوهر فهو ينشأ عن طريق التفكير بالمفاهيم، أو لا يكون الفن بجوهره عموماً نوعاً من أنواع الوعي الاجتماعي، وعلى هذا يجب وضع أحدهما قبالة الآخر.

إلاّ أن هذا الفهم لعملية الإبداع الفني ليس صائباً، بالطبع. فعن طريق نقل منظومة معطاة سلفاً من المفاهيم المنطقية المجردة إلى صور لا يمكن أن ننشئ سوى تصاوير بيانية توضيحية. إنّ العلاقة المتبادلة بين تفكير الفنان النظري وإبداعه أعقد من هذا بكثير. والإبداع الفني نفسه ليس، بالطبع، تفكيراً «منطقياً» على الرغم من أنّه ينطوي على اطراد داخلي خاص به. ص253

ويحاول منظرون آخرون أن يعللوا نظرة مناقضة؛ فهم يسعون على العموم لتحرير الفن ما أمكن من التفكير، ومن معرفة الواقع. ويبحثون عن خصوصية الفن، لا في دائرة نشاط الناس المعرفي، بل في دائرة نشاطهم الإبداعي «الإنشائي»، ويقربون الإبداع الفني بشتى الوسائل من إنتاج الأشياء ذات القيمة الاستعمالية، من «الفن التطبيقي»، وهؤلاء بالذات هم من يقترف، بصورة رئيسية، خطأ الخلط بين المعاني الثلاثة المختلفة لكلمة «فن». ص254

وعلى هذا فإنّ الإحراجية المنطقية التي أشرنا إليها وقلنا: إنها قائمة في علم الفن عندنا لا يمكن تذليلها لا عن طريق الادعاء بأنّ للإبداع الفني مضموناً منطقياً مجرداً، ولا عن طريق المطابقة بين الإبداع الفني وإنتاج الأشياء الجميلة. فالفن إبداع وفق قوانين الجمال، إلاّ أنّ مهمته

الأساسية أيديولوجية. والفن هو تعميم معرفي للحياة، ولكنّه ليس تفكيراً نظرياً. ص255

ويبدو أنّ تجاوز الإحراجية المذكورة لن يكون ممكناً إلاّ إذا أوضحنا أنّ الأيدولوجيا لا تقتصر على التفكير النظري، بل لها جانب آخر، وهذا الجانب بالذات هو مصدر مضمون الفن. ويقترب بعض منظّري الفن عندنا اقتراباً مباشراً من الحل الصحيح، وهم يدقون الآن الباب الذي ينبغي الدخول منه. ص255

يقول دوبرولوبوف بهذا الصدد: «مهما تنوعت أعمال الفنان الموهوب، يمكن دائماً أن نجد فيها شيئاً ما عاماً يسمها جميعها بميسمه، ويميزها من أعمال الكتاب الآخرين. ومن المتواضَع عليه تسمية هذا الشيء بلغة الفن التقنية نظرة الفنان التأملية إلى العالم. ونحن إذا ما حاولنا ترجمة هذه النظرة التأملية إلى محاكمات منطقية محددة، والتعبير عنها في معادلات تجريدية ذهبت محاولاتنا أدراج الرياح. فأمثال هذه التجريدات لا توجد عادة في وعي الفنان؛ بل لا يندر أن يعبر الفنان في محاكماته التجريدية عن مفاهيم تُنَاقض تناقضاً صارخاً ما يعبر عنه في إبداعه الفني، مفاهيم يعتنقها عن إيمان أو يكتسبها بوساطة أقيسة منطقية خاطئة مصوغة على عجل، ولا تمس إلاّ الجانب الخارجي البحت. أما نظرته الخاصة إلى العالم التي هي مفتاح توصيف موهبته فينبغي أن نبحث عنها في الصور الحية التي ينشئها». ص256

ونحن إذ نميز نظرة الناس «التأملية» إلى العالم من نظراتهم الأيديولوجية، وأذواقهم الجمالية يجب ألا نخلط بينها وبين «نشاطهم النفسي» و«سيكولوجيتهم» (نفسيتهم). ص268

إنّ المعرفة الأيديولوجية المباشرة للحياة تتصف دائماً بمثل هذه الخصائص، وهي دائماً تنطوي على تفسير، ومن ثم على توكيد أو نفي فكري ـ انفعالي لطابعية الحياة الاجتماعية. ص278

... إنّ جميع أنواع الوعي الاجتماعي، ما عدا الفن، تعي ظواهر حياة المجتمع، وحياة الطبيعة ضمن خواصها الجنسية والنوعية مجردة عن

صفاتها الفردية. فهذه الأنواع لا تتناول طابعيات الحياة التي يتداخل فيها العام والفردي في كل واحد، ولا تتخذ من هذه الوحدة موضوعاً أساسياً لها، بل هي تتعامل مع «العام» لا مع «الطابعي». ولذلك نجد أنّ جميع هذه الأنواع تفكر في الحياة وتعبر عن نتائج هذا التفكير بالمفاهيم. ص285

موضوع الفن:

يرى المؤلف أنّ اختيار الموضوع في الفن لا يحدده الميل العام لدى الناس نحو المعرفة، بل تحدده اهتماماتهم واجتهاداتهم وأمزجتهم الأيديولوجية، على الرغم من أنّهم لا يدخلون هذا الأمر في حسابهم عادة. ومن هنا تبرز النظيمة (بالروسية زاكونوميرنست) التي تتلخص في أنّ الموضوع الرئيسي في الفن هو، قبل كل شيء، الناس أنفسهم ضمن علاقاتهم الاجتماعية بجانبيها المادي والروحي. إنّه كل ما تولده في حياة الناس، وفي أفعالهم، وأفكارهم، ومعايشاتهم، ونمط معيشتهم اليومية، والظروف المحيطة بهم: علاقاتُهم الإنتاجية، والاقتصادية، والحقوقية، والسياسية، والخصوصية القومية ـ التاريخية التي تتسم بها هذه العلاقات.ص288

وتقوم الصلات الواقعية الحقيقية التي تربط حياة الطبيعة بحياة الناس الاجتماعية في أنّ الطبيعة هي الوسط الطبيعي الذي تنشأ فيه علاقات الناس الاجتماعية وتتطور... فالطبيعة نفسها تحدد جزئياً بخواصها خواص الحياة الاجتماعية... وبهذا تحمل الطبيعة عادة في طابعيتها الخاصة ميسم طابعية (بالروسية كاراكتيرنست) حياة الناس الاجتماعية. ص296

لذا فإنّ الطابعية الجغرافية لبقعة ما، عندما يتناولها النشاط الإنساني وينتشر تأثيره فيها بمختلف تجلياته، تكتسب بهذا، ضمن حدودها الخاصة، طابعية قومية ـ اجتماعية ـ تاريخية محددة. ويمكن للطبيعة في

طابعيتها هذه أن تغدو موضوعاً لاهتمامات الناس الأيديولوجية وأن تغدو من ثم موضوعاً للفن. ص298

معرفة الحياة جمالياً والأذواق الجمالية:

كان قدماء اليونان الذين سماهم ماركس بحق «أطفال...» البشرية «...الأسوياء» كانوا «أسوياء» أكثر مما كانوا في التجليات الجمالية لحياتهم الاجتماعية، التجليات التي انعكست من ثم في فنهم. وهذا «السواء» الجمالي لم يكن صفة ما فطرية، بيولوجية، بل كان مشروطاً قبل كل شيء بديموقراطية الحياة السياسية في المدن اليونانية القديمة، هذه الحياة التي بلغت مستوى عالياً من التطور على الرغم من أنّ أساسها الاقتصادي كان قائماً على العلاقات الرقية. لهذا السبب بالذات اشتهر الإغريق في العالم أجمع بأنّهم كانوا لا يتخوفون من فهم الجمال الطبيعي المعافى الذي يتمتع به الجسم البشري بخصوصيته الاثنية والاجتماعية، ولا يسترون هذا الجمال أو يشوهونه، بل إنّهم على العكس من ذلك كانوا يعرفون كيف يقدرونه حق قدره، و(يتملونه)، ويرتقون به نحو الكمال باتباع أسلوب صحي في المعيشة، وممارسة التمارين البدنية وإقامة المباريات الرياضية. ص198

طريقتان في حل مسألة الفن

نختتم قراءتنا لهذا الكتاب بما بدأ به، بمسألة تثير جدال المفكرين والأدباء والمهتمين بالفن منذ قرون، ألا وهي طريقة حل مسألة الفن، وكما هو معلوم توجد طريقتان في حل مسألة الفن، يقول الكاتب: «مرّ خمسون عاماً ونيف (هكذا جاء في الترجمة والأدق: أكثر من نصف قرن) منذ أن لفت بليخانوف الانتباه في مقالته «الفن والحياة الاجتماعية» إلى أنّ مسألة العلاقات بين الفن والحياة الاجتماعية «كانت وما تزال منذ زمن بعيد موضع نقاش فكري حاد، وإنّ هذه المسألة كانت وما تزال تُحل بأسلوبين على طرفي نقيض» (غ.ف. بليخانوف - المؤلفات. المجلد الرابع عشر - موسكو 1924 - ص120)ص3/5

يستعمل بليخانوف للدلالة على هاتين النظريتين المختلفتين التعابير التي كانت دارجة في النقد الروسي في ستينيات القرن التاسع عشر. فيسمي إحداهما «نظرية الفن للفن»، وتذهب هذه النظرية إلى أنّ هدف الفن هو الفن نفسه. ويسمي النظرة الأخرى «النظرة النفعية إلى الفن»، وهي تذهب إلى أنّ الفن «يجب أن يساعد على تطور الوعي الإنساني وتحسين النظام الاجتماعي». (المصدر السابق ـ ص120) ص6

إنّ جوهر الجدل لم يكن في الاعتراف بـ «بحوتة» (بالروسية تشيستاتا) الفن أو على العكس بـ «نفعيته». فكل هذه التعابير كانت مجرد «مفارقات» برزت في غمرة الجدل الناشب بين ممثلي معسكرات اجتماعية مختلفة. فجوهر الجدل كان يكمن في أنّ بعضهم كان يعمل على تأكيد صلة الفن بالحياة الاجتماعية، واضطلاعه بتحقيق مهام اجتماعية في ظروف قومية ـ تاريخية معينة. بينما يسعى آخرون بشكل أو بآخر إلى بتر الصلات التي تربط بين الفن وحياة المجتمع، وإلى تجريد الفن من توجهه الاجتماعي، ويعمدون في سبيل هذا، إلى إطلاق مهامه، وجره إلى نطاق متوهم «لمبادئ خالدة» ما. وكان هؤلاء وأولئك على استعداد للتحدث عن «الحق» في الفن، وعن «الخير» الذي يجلبه، وعن «جمال» الأعمال الفنية...الخ ولكن بعضهم كان ينظر إلى جميع صفات الفن وإنجازاته على أنّها تجل لوظيفته الاجتماعية، ويعدها الآخرون تجلياً لشيء ما مطلق يسمو على حياة المجتمع ولا يتعلق بها. وهذا ما كان يعده الآخرون «بحوتة» الفن، وأهميته النابعة من ذاته.ص10

المبادئ التي تحوز الآن أعظم نجاح في أوساط منظري الأدب البرجوازي هي مبادئ الشكلانية، والنفسانية المجردة (وعلى الأخص «التحليل النفسي»)... وهم يجرون الفن إلى مجال الأذواق الجمالية والمعايشات الذاتية التي يولدها نشاط العضوية البشرية.

فالشكلانيون ينصرفون إلى دراسة شكل الأعمال الفنية في خصوصيته الجمالية، ويهملون عن عمد واقع أنّ الشكل الجمالي في الفن تعبيري

دائماً، وأنّ ما يعبر عنه ليس سوى أفكار الفنان ومشاعره، وأنّ هذه الأفكار والمشاعر لا يمكن أن يولدها ويثيرها سوى الواقع الفعلي.

وينهمك «المحللون النفسيون» في البحث عن مختلف أنواع التداعيات والميول المبهمة التي تنشأ في «لاوعي» الفنان وتعبر عن نفسها في إبداعه، ولاسيما تلك التداعيات التي تثيرها المعايشات الجنسية. وهم يهملون عن عمد واقع أنّ أهمية مختلف أنواع التداعيات المبهمة، هي دائماً أهمية فردية فقط، في حين أنّ مهمة الفن ليست سوى الكشف في موضوع الفن نفسه، وفي وعي الفنان لهذا الموضوع عن شيء ما عام وجوهري من خلال الشيء الفردي.ص11-12

ينسى واضعو هذه النظريات الذين يؤكدون كل التأكيد غريزية الإبداع الفني وعفويته ولا معقوليته، ينسون حقيقة أنّ كل ما يجسده الفنان في أعماله إنما يكون موجوداً قبلاً خارج هذه الأعمال: في عالم العلاقات الإنسانية الواقعية، وفي العالم الداخلي للفنان نفسه وللناس الآخرين، وفي الطبيعة، أو باختصار أنّ كل هذا يكون موجوداً قبلاً في الحياة، ومن ثم يعاد خلقه في العمل الفني. ص13

ولكن الحياة هي دائماً مزيج معقد ومتداخل من صفات وجوانب وتفاعلات ونزعات متنوعة جداً، حيث يرتبط العام بالشخصي، والنظيمي (بالروسية زاكونوميرني) بالعرضي ارتباطاً وثيقاً ومباشراً، ولو أنّ الفنان انقاد لدوافعه الإبداعية العفوية وصور في عمله كل ما يعتمل في نفسه في اللحظة الراهنة، وكل ما أتيح له سماعه ورؤيته وابتلاؤه، لجاء عمله مزيجاً تجريبياً (أمبريقياً) من مواضيع متباينة جداً من حيث طبيعتها وأهميتها، مما يفقده وحدته الداخلية واطراده وتماميته الخارجية. ص13

بينما نجد أنّ الأعمال الفنية التي يعترف بها المجتمع، على العكس من ذلك، تتصف دائماً بدرجة عالية من التماسك الداخلي والاكتمال، ولا يمكن بلوغ ذلك إلاّ عن طريق المقارنة بين خصائص الحياة المتغيرة متعددة الوجوه، والموازنة بين ظواهرها وعلاقاتها، والاختيار منها والمزج بينها ومعالجتها معالجة تحويلية إبداعية وتجسيدها. ولا يستطيع القيام بهذا الاختيار والمزج والمعالجة والتجسيد سوى فكر الفنان الإبداعي وعقله الخلاق. ص14

ملاحظات عامة:

سنتوقف قليلاً عند بعض المفردات التي وضعنا تحتها خطاً، في النص أعلاه، والواردة في أماكن كثيرة في الكتاب، والتي اجتهد المترجم لوضعها، وإضافتها إلى اللغة العربية، لنناقش النجاح والتوفيق الذي حققه، ومدى تأصل اجتهاده، وخياراته في اللغة العربية...

* استخدم المترجم مفردة (نظيمي، وتصريفاتها: نظيمة، نظيمية، نظائم)، كمقابل لكلمة (زاكونوميرنست، زاكونوميرني) الروسية المشتقة من كلمة زاكون (قانون) والتي يقابلها بالعربية (طبيعية، شرعية، قانونية)، فجاء في النص:

أسباب نظيمية عامة ـ يرتبط العام بالشخصي، والنظيمي بالعرضي ـ الفن يعكس خصائص الواقع ونظائمه العامة ـ نظائمه الموعية ـ الإيقاع والتناظر والانسجام كمظاهر لعنصر نظيمي و«غائي» في الأشياء ـ أليس هناك أذواق جمالية اجتماعية تظهر نظيمياً في شروط تاريخية معينة...

عند البحث في قواميس اللغة العربية عن معنى كلمة: نظيمي، ونظيمة... نجد:

المحيط: النَّظِيمَةُ : مدّ النَّظيمُ. ـ من الحبْل: إحدى طرائقه ج نَظَائِمُ.

نَظِيمٌ - [ن ظ م]. (صِيغَةُ فَعِيل). 1.«كَلاَمٌ نَظِيمٌ» : أَيْ مَنْظُومٌ شِعْراً. 2.«عِقْدٌ نَظِيمٌ» : مَنْظُومٌ.

الغني: النِّظَامِيُّ : ما يخضع لمجموعة قواعد محدَّدة أي لنظام؛ لدى هذه الدولةِ جيشٌ نِظاميٌّ.

النظيمي: لا توجد نتائج بحث

نظائم: لا توجد نتائج بحث

النظيمية : لا توجد نتائج بحث

إنّ استخدام كلمة قانون، وتصريفها إلى قنونة، ومقنون، أكثر شيوعاً واقتراباً من المعنى، من استخدام كلمة نظيمي، ونظيمة؛ فضلاً على أنني لم أطلع على أي نص مترجم قبل هذا النص أو بعده جرى فيه استخدام كلمات: نظيمة ونظيمي ونظائم، مما يدل على أنّ الكلمة المقترحة لم تجد رواجاً لها.

* واستخدم المترجم كلمة طابعية مقابل لكلمة (كاراكتيرنست) من (كاراكتر) الروسية التي يقابلها (طبع، طابع في اللغة العربية)، فجاء في النص: طابعية الحياة الاجتماعية - نمذجته للطابعي - وتدخل المترجم معللاً في الهامش سبب استخدامه لهذه المفردة، فكتب يقول: وأفضل تسمية يمكن أن نطلقها على الخاصة الجوهرية للحياة الاجتماعية، الخاصة التي تتجلى بفعالية تقل أو تزيد في هذه أو تلك من الصفات الفردية هي الطابعية الاجتماعية؛ مبيناً أن: طابعية مصدر صناعي مشتق من كلمة طابع (كاراكتير)، ويقابل كلمة (كاراكتير) أكثر من كلمة في العربية تبعاً للمعنى الذي يفرضه سياق الكلام، وأعتقد أنّ المترجم كان موفقاً في هذا الاشتقاق. علماً بأننا لم نعثر على نتيجة عند البحث عن كلمة طابعية في قواميس اللغة العربية.

* كما استخدم المترجم كلمة الصميمة مقابل كلمة (سوبستفنا) الروسية: (معالجة القضايا الجمالية الصميمة - تحدد قيمة العمل الفني الجمالية الصميمة)

عند البحث عن معنى كلمة (سوبستفنا) في القاموس (روسي - عربي) نجد ترجمة حرفية لها على النحو التالي: بالذات، في الحقيقة. علماً بأنّ كلمة (سوبستفينست) الروسية تعني ملكية في اللغة العربية، وعند البحث عن الصميمية في القواميس العربية نجد: (المحيط): الصَّمِيمُ : المحضُ الخالصُ من كل شيءٍ خيرًا كان أم شرًا [للمفرد والمثنى والجمع]. - من القلبِ: وَسَطُه. - من البردِ والحَرّ: أشدُّه؛ جاء في صميمِ الصَيفِ القائظ. - من العضو: عظْمُه الذي به قوامه/ أحببتُه من صميمِ القلب/ أصابه في الصميم/ عالج صميم الموضوع.

أرى أنّه كان من الأفضل استخدام كلمة المحض، المحضة بدلاً من الصميم، والصميمية، وربما ستثبت الأيام أن المترجم كان موفقاً في ابتداعه لهذه المفردة، وكل مفردة جديدة تسبب بعض القشعريرة عند قراءتها، أو سماعها لأول مرة.

* وعوضاً عن استخدام المترجم كلمة النواظم، كمقابل لكلمة (نورمي) الروسية: (إن جميع هذه النواظم والنظريات - المبادئ الأخلاقية والنواظم الحقوقية)؛ فقد كان من الأجدى، في رأينا استخدام كلمة القواعد، علماً بأن

كلمة الناظم في لغة الهندسة تعني الخط العمودي على مستقيم أو على مستوٍ...

* كما استوقفتني كلمة الإحراجية، التي استخدمها المترجم كمقابل لكلمة (ديليما) الروسية: (تنبثق الإحراجية المنطقية)، وأحبذ استخدام كلمة معضلة بديلاً عنها. علماً بأنّنا لن نجد في القواميس العربية معنىً لكلمة الإحراجية، والحرج: (في المحيط): الغابةُ الملتفّة الأشجار؛ حَرَجٌ بِكْرٌ لم يدخله بشر. - من النُّوق: الضّامِرة البطن.- : الناقة المكتنزة السمينة. -: الضِّيق الشديد (فَلاَ يَكُنْ فِي صَدْرِكَ حَرَجٌ مِنْهُ) / لا حَرَجَ، أي لا مانع/ لا حرجَ عليك، أي لا اعتراضَ.-: الإثم (لَيْسَ عَلى الأَعْمَى حَرَجٌ) / حدِّثْ عن الأمر ولا حرج، أي لا بأس عليك.

* ومن الكلمات التي اجتهد المترجم في إدخالها إلى النص وإلى اللغة العربية، والتي تستدعي التأمل، وتجعل القارئ يتعثر بها كلمة (بحوتة) من بحت: «بحوتة» الفن، كمقابل لكلمة (تشيستاتا) الروسية، أي الصفاء، النقاء، الطهارة، النظافة. ولعل استخدام تعبير الفن للفن، أو الفن البحت من أجل الفن، أخف على المتلقي من كلمة (بحوتة).

* ومن الكلمات الشائعة المستخدمة في النص: (لا يزال، وبواسطة، وقدرة، وهناك، والمتواضع عليه): (قدرة الفنان على تمييز النموذجي)، (لا يزال المصدر الأساسي الموضوعي للرضا العميق)، (التفكير بتصورات معممة وبواسطة المفاهيم)، (أليس هناك أذواق جمالية اجتماعية تظهر نظيمياً في شروط تاريخية معينة)، (ومن المتواضع عليه تسمية هذا الشيء...)؛ ونزعم أنه كان من الأفضل استخدام الكلمات التالية بديلاً عنها على التوالي: (ما يزال، ومقدرة، وبوساطة، ويوجد، والمتعارف عليه) علماً بأنّ معنى كلمة الواسطة في قاموس (المحيط): هو: الوَاسِطَةُ : مذ وَاسِطٌ.-: ما يُتَوصَّلُ بِه إلى الشَّيْءِ؛ حصل التَّاجر على قَرْضٍ بواسِطَةِ مدير البَنْك.-: الجَوْهَرَةُ الَّتي في وَسَط القلادة وهي أجْودُها؛ كما أن الشيخ الغلاييني استخدم في كتابه كلمة (بواسطة) مراراً في كتابه النفيس (جامع الدروس العربية) ولم يستخدم (بوساطة)، وهذا يدل على سلامة استخدام هذه الكلمة من وجهة نظرنا...

* مع التقدير للجهد الجاد، وللجرأة في ابتكار المترجم لمصطلحات ومفردات جديدة، سعى لإضافتها إلى المفردات العربية، نجد كم هو مفيد

أن يجري نقاش بين المترجم والمختصين اللغويين قبل تبني أيّ مفردة جديدة وكم نحن بأمس الحاجة إلى وجود مؤسسات للترجمة، تضم أزواج المترجمين فضلاً عن اللغويين، ووجود هيئة أو مؤسسة مشتركة بين جمعية الترجمة ومجمع اللغة العربية مهمتها اعتماد مفردات ومصطلحات مقابلة للمفردات والمصطلحات الجديدة في اللغات الأجنبية، وتأسيس بنك معلومات يوضع في شبكة الأنترنت الدولية في خدمة جميع المترجمين والمهتمين، والإجابة عن استفسارات المهتمين والمترجمين. ونأمل أن تبادر الجمعية الدولية للمترجمين العرب (واتا WATA)، واتحاد المترجمين العرب بالتصدي لهذه المهمة الهامة.

* لقد كان مفيداً لو قام المترجم، في الهوامش، بإبداء رأيه في بعض الأفكار التي قد لا يتطابق رأيه حولها مع رأي الكاتب. ومنها على سبيل المثال الأفكار التي تمتاز من وجهة نظرنا بضيق الأفق، مثل القول بـ«أنّ» المثل العليا الجمالية، شأنّها شأن «الأذواق الجمالية» يمكن أن تكون «حقيقية» أو «باطلة». والمثل العليا الحقيقية تخص «القوى الاجتماعية التقدمية» (ستولوفيتش)، أما «الباطلة» فتخص، بالطبع، القوى الاجتماعية الرجعية. هذه الأفكار التي تثير سؤالاً حول الصور الجمالية عند بوشكين، أو المتنبي، وغيرهما من المبدعين هل هي تخص طبقة اجتماعية دون أخرى... كما كان مفيداً أن يقدم المترجم نظرة نقدية لظاهرة عبادة الفرد، والشخصنة، ومنعكساتها السلبية على الفن وجمالية الروح والإنسان في تلك البلدان؛ عند الحديث المسهب في الكتاب عن محاسن الديموقراطيات الاشتراكية التي كانت سائدة في بلدان أوربا الشرقية ص200-201

يذكرني بعض النقاد الذين يركزون الأضواء على بعض الهفوات، فقط، كالهفوة التي وقع فيها المترجم بترجمته نصف قرن (بولفيكا) إلى خمسين عاماً ونيف، أو سقوط بعض الجمل سهواً من النص، أو الاختلاف في وضع معاني بعض المفردات، متجاهلين الجهد الكبير الذي يبذله المترجم لإنجاز عمله الشاق والمضني، بالغربان الذين يتجمعون

على بقايا فريسة الأسد، ولا يرون فيها إلا العظام المهشمة. وعلى الرغم من عدم موافقتنا المطلقة على جميع المفردات التي قدمها المترجم، ومع التنويه إلى أن بعض المفردات والمصطلحات الغريبة تقف عثرة أمام القارئ وتشوش فهمه لجوهر الأفكار المطروحة، فإننا نجد لزاماً علينا التنويه إلى أنّ الأستاذ عدنان جاموس هو من أدق، وأقدر المترجمين من اللغة الروسية إلى العربية، تشهد بذلك الأعمال الغنية والنوعية والهامة التي قام بترجمتها، ويسجل في صالحه جرأة اشتقاق وابتكار المفردات الجديدة.

المترجم:

مترجم الكتاب الأديب الأستاذ عدنان جاموس خريج كلية الآداب في جامعة لومونوسف بموسكو، يحمل شهادة الماجستير في «فقه اللغة الروسية وآدابها». عمل مدرساً للغة الروسية في ثانويات دمشق، ثم مترجماً في المؤسسة العامة لسد الفرات في مدينة «الثورة»، ثم عين مديراً لمكتب الترجمة في المؤسسة المذكورة التابعة لوزارة الري. وعمل عضواً في هيئة تحرير مجلة «الآداب الأجنبية». وهو الآن مقرر جمعية الترجمة في اتحاد الكتاب العرب.

امتاز الأستاذ عدنان جاموس باختياره الكتب والمواضيع الجادة والهادفة، ليترجمها بدقة، وحرفية عالية عن اللغة الروسية، فكانت أولى ترجماته المشتركة المنشورة في دمشق عام 1968 كتاب «المادية الديالكتيكية»، ثم ترجم ونشر أكثر من عشرة كتب... فضلاً عن نصوص مترجمة عديدة منشورة في الصحف والمجلات في مجال: المقالة والقصة، والشعر، والمسرح. وهو عاكف الآن على ترجمة أوراق دوستيفسكي الأخيرة، ويرفض جميع اقتراحات التكريم التي تعرض عليه قبل إنجاز هذا العمل الهام.

وتأتي ترجمته لكتاب «الجمالي والفني» لغينادي بوسبيلوف في إطار ترجماته الجدية التي ينشد من ورائها إطلاع أبناء شعبه على أهم ما أنتجه الفكر الإنساني، علّ ذلك يساهم في وضعه على سكة التقدم والحضارة... ولقد لفتني أن هذا الكتاب ناقش أفكاراً عالجها المفكرون الأوربيون في القرن التاسع عشر، ونشر في موسكو في ستينات القرن العشرين، في الوقت الذي نشرته وزارة الثقافة بدمشق مشكورة على مشارف القرن الواحد والعشرين، ولعل مواضيعه الهامة، والمفيدة تبين

البون الشاسع الذي يفصل مكتبتنا العربية عن مكتبات العالم وفكره... ويقع الكتاب في أكثر من أربعمائة صفحة من القطع الكبير، وهو كتاب هام وشامل.■

و ـ متابعات

و و

جونتر جراس يقشّر البصل
في سيرته الذاتية

مراجعة:
حصّة منيف

جونتر جراس هو أشهر الأدباء الألمان المهاجرين والحائز على جائزة نوبل للآداب للعام 1999، ولكن ما علاقته بتقشير البصل؟؟

هل احترف الطبخ أيضاً إلى جانب احترافه الكتابة الأدبية والرسم والنحت كما هو معروف عنه؟

«تقشير البصل» هو في الواقع عنوان سيرته الذاتية التي صدرت في العام الماضي، وأثارت حينها ضجة كبيرة وجدلاً بين من هاجم جراس هجوماً مقذعاً نظراً لاعترافه في هذه السيرة بأنه خدم كجندي مدفعية في الجيش النازي، وبين من دافعوا عنه باعتبار دوره هذا كان هامشياً جداً. أما استخدامه تعبير «تقشير البصل» كعنوان لسيرته فقد كان كناية عن محاولته نزع طبقات جلده طبقة بعد طبقة للوصول إلى لبّ الحقيقة في داخله.

يبلغ جونتر جراس هذا العام الثمانين من عمره، وستجري احتفالات في أنحاء مختلفة من ألمانيا بهذه المناسبة. أما سيرته الذاتية هذه فهي لا تتناول مجمل مراحل حياته بل الفترة منذ طفولته في مدينة «دانزيج» الواقعة على الحدود الألمانية ـ البولندية وحتى عام 1959. في هذا العام صدرت رواية «طبل الصفيح» التي رفعت جونتر جراس إلى قمة الشهرة فَجأة، ونال عليها جائزة نوبل للآداب بعد مرور أربعين عاماً على صدورها.

ترجمت سيرة حياة جراس إلى اللغة الإنجليزية مؤخراً، وبذلك تجدد النقاش والجدل حولها. ومن ينتقدونه لا يتحدثون فقط عن حقيقة خدمته في الجيش النازي؛ بل كذلك عن إخفائه هذه الحقيقة لما يزيد عن خمسين عاماً، أما المدافعون عنه فهم يمتدحون صراحته وصدقه؛ خصوصاً وأن فترة خدمته في الجيش النازي اقتصرت على أشهر قليلة، حين كان مجرد فتى صغير في السابعة عشرة من عمره، وتمت في الفترة الأخيرة من الحرب، في الوقت الذي كان فيه الجيش الألماني يتداعى وينهار.

كما يعلن هؤلاء أن جراس تناول سنوات الحكم النازي مشرحاً كل دمويته ولا إنسانيته والدمار الذي أحدثته حروبه في جميع الكتابات التي صدرت له قبل أن ينشر سيرته الذاتية. ولذا فإنه نقل الصورة، في رأيهم، بكل بشاعتها قبل أن يكشف عن دور له فيها.

تختلط الحقيقة بالخيال في سيرة جونتر جراس كما أوردها في «تقشير البصل». فهو يتنقّل بين رواية الأحداث بصيغة المتكلم إلى روايتها بصيغة الغائب وكأنه مجرد شخصية متخيّلة في قصة تتدفق وهو يروي أحداثاً يرتاب هو نفسه في دقائقها؛ حوادث شاهدها شخصياً أثناء الحرب، ثم ما يلبث أن يشكك فيها إن كان قد رآها حقيقة أم أن خياله رسمها له.

يقول «وليم جرايمز William grimes» في استعراضه للكتاب في ملحق صحيفة نيويورك تايمز لمراجعة آخر الإصدارات: «إن جونتر جراس كان لا يجيد ركوب الدراجة العادية، وربما كان هذا ما أنقذ حياته. ففي المرحلة الأخيرة من الحرب في عام 1945 كان ذلك الجندي

اليافع البالغ السابعة عشرة من عمره، واسمه جونتر جراس يجثم مرتعداً من الرعب في قبو بألمانيا الشرقية. وبينما كان القتال يجري من بيت لبيت في القرية، صدرت الأوامر لفصيله بأن يمتطي كل منهم إحدى الدراجات المعلقة في السقف وينطلق في محاولة للنجاة بحياته. غير أن جراس لم يكن يتقن ركوب الدراجة، ولذا بقي في مخبئه على أن يغطي هروب رفاقه، ولكنه ما لبث أن أخذ يرقبهم وهم يتساقطون أمام المدفعية الروسية التي حوّلتهم إلى كومة من الجثث المرتعشة.

يتساءل جرايمز فيما إن كان ما رآه جراس حقيقة؟ وهو يجيب بكلمات جراس نفسه في سيرته إذ يقول: «غير أن هذا الوصف للمذبحة إنما هو صورة مسرحية تخيلتها فيما بعد لأنني غادرت نافذة القبو قبل بدء إطلاق النار القاتل، ولم أرَ شيئاً ولم أكن أريد أن أرى شيئاً».

«تقشير البصل»، كما يقول جرايمز، عمل باهر، وإن كان يثير الغيظ أحياناً. فهو يعجّ في الآن ذاته بالنقد الذاتي، وبالمراوغة الضبابية وإعادة نظر خجولة في ماضٍ يصرّ جراس على أنه يدور في مخيلته على صورة موكب من الصور الخيالية والقصص التي تقدم نفسها طالبة معالجتها.

حقيقة واحدة تبدو مؤكدة في رأي جرايمز وهي أن جراس خدم كمدفعي في سلاح المدرعات للجيش النازي. والكشف عن هذا الأمر أحدث صدمة وغضباً في بلاده نظراً لأن جراس جعل من نفسه ضميراً لألمانيا في فترة ما بعد الحرب، والناطق الملحاح الذي كشف عن الحقائق الكريهة حول الحقبة النازية، ولكن هذا الناطق نفسه أخفى ماضيه. ويضيف أنه، بترجمة هذه المذكرات إلى الإنجليزية، أصبح بإمكان قرائها أن يحكموا بأنفسهم على هذه القضية وعلى مختلف سمات حياة جراس، لا بصورة مجتزأة، كما أثيرت، بل كما ترد في سياق سيرته، وكما أوردها وهو يقشر طبقات بصلته بنفسه طبقة بعد طبقة. وفي الواقع فإن جراس يعنّف نفسه تعنيفاً مفرطاً نظراً لإيمانه غير العاقل حينذاك بهتلر وبالحزب النازي. ويتساءل جرايمز فيما إن كان يمكن

لطفل في ظل ألمانيا النازية أن يكون غير ذلك. جراس نفسه كان طفلاً متمرداً مشاغباً لا يظهر الكثير من الاكتراث لأي ضرب من ضروب النشاط المنظم، سواء في الانتظام في المدرسة (حيث طرد منها مرتين بسبب اصطدامه مع المعلمين) أو في منظمات الشبيبة الهتلرية.

ويضيف: إن انضمامه للجيش كان في الواقع بدافع الهروب من حياته الرثة في بيته، ومن والديه اللذين كانا يديران حانوتاً يوشك على الإفلاس.

بعد أن يوقع جراس على نفسه العقوبة القاسية ينزلق من جديد في أسلوبه المفضل الذي يقوم على الغموض في سرد مغامراته أثناء فترة الحرب؛ هذا الأمر ربما كان قد حدث، وربما لم يحدث.

فتجارب جراس في القتال، كما تسردها سيرته، هي عبارة عن سلسلة كابوسية من الانطباعات الذهنية غير المترابطة.. وحين يدنو جراس من المعركة الأولى التي يخوضها، يشهد أجساد الجنود الألمان وهي تتدلى من جذوع الأشجار وقد أعدمهم ضباطهم وعلقوا على جثثهم الرقع الكرتونية التي تصفهم بالمخربين والجبناء، غير أن مسحة من الكوميديا توشّي الفصول التي تصوّر الحرب؛ حيث تصيبه شظية في فخذه وكتفه، فيعتقد أنه أصيب بجرح قاتل وأن الدم أخذ يبلّل سرواله.

إلا أنه يكتشف أن ما يسيل هو مربى الفاكهة من «المرطبان» الذي يحمله في المحفظة التي تتدلّى عند جانبه.

الفصول التي تصور الفترة الوجيزة، وإن كانت حارقة، للتجارب التي مرّ بها أثناء الحرب واحتجازه في معسكر أميركي للأسرى تقدّم، في رأي جرايمز، أغنى الفصول في الكتاب، ولا يضاهي هذه الفصول إلاّ تلك التي تصوّر أيام طفولته في دانزيج. أما الفصول التالية التي تصوّر حياة التجوال التي عاشها فيما بعد؛ حيث عمل في مهن عديدة منها عامل منجم، وبنّاء للحجارة، وشاعراً، فهي تعطينا ملمحاً عن تكوّن حساسيته الروائية وهي تأخذ في التكون شيئاً فشيئاً..

بل إن ملامح تشكّله كروائي تبدأ منذ فترة مبكرة من حياته حين كان ما يزال في العاشرة من عمره، وهو يصعد ويهبط أدراج بنايات دانزيج محاولاً تحصيل ما تجمّع من ديون الحاجيات التي ابتاعها سكان تلك البنايات من حانوت أبيه. فمن خلال ذلك بدأ يجمع الصور الذهنية التي ستكوّن منه روائياً، وستغذّي صفحات قصصه المستقبلية. وهو يقول: «لقد تعلمت باستخدام حواس الشم والسمع والبصر، وبخوض التجارب». ويضيف بأنه استوعب ملامح حياة الفقر والقلق الذي تعيش في ظله عائلات الطبقة العاملة، وغرور موظفي الحكومة وعنفهم، أولئك الذين يرفضون دفع ما يستحق عليهم من فواتير، ويعتبرون ذلك حقاً مكتسباً لهم.

يقول جراس: «إن للبصلة جلوداً عديداً وفيرة. فإن قَشَّرتها فهي تجدد نفسها. أما حين تقطّعها فهي تدفع الدموع لتتدفق من عينيك. بالتقشير وحده تعبّر البصلة عن الحقيقة.. وما حدث لي قبل انتهاء أيام طفولتي يدقّ على البوابة بحقائق تلحّ عليّ لكي تقال وتمضي إلى أبعد وأسوأ مما تدعو إليه الرغبة، وتدفع بي للتعبير عنها بهذا السبيل مرة، وذلك السبيل مرة أخرى، والنتيجة هي قصص مطوّلة».

أما «سيباستيان فوكس» (Sebastian Faullks) فهو ينقل عن سيرة جراس في استعراضه كتاب «تقشير البصل» في مقال بصحيفة التايمز اللندنية قوله: «إن الجهل الذي أدّعيه (كمتطوع مراهق) يجب ألا يخفي عن عينيّ حقيقة أنني انتظمت في صفوف نظام خطّط ونظّم وارتكب جرائم إفناء الملايين من بني البشر.

وحتى لو لم أتّهم بالتواطؤ الفعلي فإنه يبقى لديّ حتى اليوم بقايا مما يوصف عامةً بالمسؤولية المشتركة، وهو أمر سأبقى أعيش معه لبقية أيام حياتي».

ويضيف فوكس قائلاً: «غير أن هذه السيرة المكتوبة بحرفيّة عالية هي في واقع الأمر مذكرات تستهدف الوصول إلى النسيان. وأفضل

مقاطعها إنما تصور كابوساً بتفاصيل آسرة. ولكن الكاتب يبدو في أحيان أخرى وكأنه عاجز عن أن يتذكر، وبذلك فهو يهزّ كتفيه تعبيراً عن عدم الاكتراث ويمضي في سبيله».

ولد جونتر جراس في مدينة «دانزيج» في عام 1927 من أبوين أوروبيين شرقيين. فهو ليس بولندياً خالصاً ولا ألمانياً خالصاً. كان أبوه يملك حانوتاً في أحد الأحياء، وكان يرسل ابنه بعد ظهيرة كل يوم جمعة ليجاهد من أجل تحصيل مدفوعات من مشترين يبتاعون حاجياتهم دَيْناً من حانوت أبيه. أما البيت الذي تربّى فيه فكان عبارة عن شقة ضيقة غير صحية (بحيث كان يحرجه أن يدعو أصدقاءه إلى بيته). وقد طوّر ذائقته الفنية بتجميع نسخٍ عن لوحات كبيرة كانت توزع مع علب السجائر. وعلى الرغم من أنه أظهر القليل من الجدارة في تحصيله المدرسي إلا أنه كان شغوفاً بالقراءة التي أشبعها من المجلدات التي كانت والدته تستعيرها من نادي الكتاب في البلدة.

ولكن لماذا اختار جراس هذا العنوان الغريب لسيرته؟

يقول فوكس: إنه إنما يومئ بهذا العنوان لقبو البصل (وهو قبوٌ صوّره الكاتب من قبل في روايته «طبل الصفيح» والذي كان يذهب إليه الناس ليذرفوا الدموع في الماضي). فرغبة منه في الهروب من جو مسكن أبويه القذر، وبفعل الدعاية التي تبثها الأفلام الإخبارية القصيرة التي كانت تعرض في دور السينما قبل عرض الأفلام، ونظراً لإحساسه بأن بلاده تتعرض لهجوم من قبل تحالف غير طبيعي. كل هذه الأسباب قد تكون مقبولة، وقد تكون سيئة، وإن كان يمكننا القول بأنه لا توجد دائماً أسباب منطقية تكمن وراء تصرف الشبان أو عدم تصرفهم. وجراس كمراهق كان يؤمن بالنازية، وقد انزلق كمراهق من المنظمات المدرسية التي نظمتها النازية ومن الإعجاب بالبزة العسكرية (وأحد الأسباب هو أن الفتيات يعجبن بهذه البزة)، انزلق من ذلك إلى التطوع في صفوف الجيش. ولكنه كجندي لم يظهر فعالية واضحة، وإن كانت تجربته هذه قد

مكّنته فيما بعد من رسم صورة ارتجاعية رائعة حول انهيار الجبهة الألمانية الشرقية وتراجع الجيش النازي والمدن المدمّرة، وحول شعب ألماني أخذت ثقته تتداعى شيئاً فشيئاً، وبدأ يدرك الواقع المرّ الذي يواجهه.

يقول سيباستيان فوكس في مقاله: إنه من خلال الترجمة الإنجليزية المتميزة لهذه السيرة يبرز جراس كإنسان يثير الإعجاب بنزعته الخاصة للتمرد على المألوف. إنه إنسان مغرم بالطعام والفن والتبغ، بعيد عن الانفعال ولكنه يمتلئ إحساساً باحترام النفس، عملي ولكنه يبقى متمسكاً بالمثل والقيم، غير أنه ما أن يتخذ قراره فإنه يظل أميناً لقضيته «الجوع»، يضيف فوكس، هو موضوع رئيس في سيرة جراس في سنوات ما بعد الحرب، حين كان أسيراً لدى الأميركيين أولاً، ثم في السنوات التي عمل خلالها كعامل في منجم، ثم كبنّاء يعمل في بناء حجارة النصب التذكارية. غير أن للحرمان وجهه الإيجابي أيضاً حيث يقول: «كلما تقلصت معدتي نمت مخيلتي أكثر فأكثر؛ ومن خلال الرسم أولاً، ثم ببناء الحجارة والنحت، نمت طموحات جراس الفنية. أما إبداعه الأدبي فقد بدأه شعراً. غير أنه ليس من الواضح كيف ابتدع أسلوب الواقعية السحرية الأوروبية منذ عام 1959 في روايته الأولى «طبل الصفيح». يبدو أنها أتت كنوع من الانفجار المفاجئ لإبداعه أكثر من كونها كانت نابعة عن استراتيجية خطط لها. لم تتميز هذه الرواية، في رأي فوكس، بالتجديد فحسب، بل وكذلك بتقديم موقف فوضوي من الحياة يمكنه أن يسمح لبلده ألمانيا بأن يتعامل بصدق مع ماضيه النازي.

قد يكون التوتر الذي عمّ قصة حياته بعد الحرب كما تصورها سيرته، وهي السنوات التي قضاها متنقلاً، أقل من التوتر الذي عمّ سنوات تجربته أثناء الحرب. غير أن سنوات الترحال تلك تضم لحظات آسرة؛ حيث شهدت بروز الأفكار التي ستعبّر عنها كتاباته اللاحقة ـ ولكنها لا تبرزها كأفكار بل كمجرد دمدمات وصور متخيلة وأوجاع. وعلى هذا

فإن الأهم لا يصبح ما فعله أثناء الحرب بل ما فعله بعدها. فقد استخدم موهبته المذهلة والمكانة التي حققها كأديب مبدع لكي يعنّف رفاقه الألمان بكل عنف لإخفاقهم في الاعتراف بالجريمة التي نتجت عن أفعالهم - وإن كان قد ظلّ طوال الوقت يخفي طبيعة ماضيه هو نفسه.

إنه يصوّر، في رأي فوكس، الحياة التعسة حقاً للقرن العشرين والتي تتمثل له ككابوس يسير على قدمين يقوم على الإبادة الجماعية وعلى محاولة النسيان. والطعم الذي يتركه في نفوسنا هو شعور بالقلق العميق - وهو الطعم الذي يتعمد الكاتب خلقه لدى القارئ، ومن يدري كم من الدموع ذرفها في قبو البصل الذي يسكن في فؤاد الكاتب نفسه؟؟

الروائي الأميركي «جون ايرفنج» يقول في مقال له حول «تقشير البصل»: إنه حين قرأ رواية شارلز ديكنز «توقعات كبرى» عندما كان في الرابعة عشرة أو الخامسة عشرة من عمره قرر أن يصبح كاتباً. غير أن قراءته لرواية «طبل الصفيح» حين كان في التاسعة عشرة والعشرين من عمره هي التي بيّنت له كيف يمكن له أن يصبح كاتباً بالفعل. فجونتر جراس، كما يقول، بيّن له كيف يمكن لكاتب معاصر أن يكتب بعاطفة توازي في اتساعها ما استطاع ديكنز أن يعبّر عنه، وبلغةٍ تتدفق دون أن تقف في وجهها أية كوابح. فقد كان جراس يكتب بغضب وحب وسخرية وعنف هازئ، وبتعاطف.. ويعبّر عن كلِ ذلك بضمير لا يرحم.

يقول ايرفنج إنه ما لبث أن قرر في عام 1963 أن يذهب للدراسة في فيينا ليتعلم الألمانية وليقرأ «طبل الصفيح» كما كتبها جراس بالألمانية. وحينئذ فقط أخذ يرى نفسه كروائي؛ بل إنه حفظ عن ظهر قلب بعض المقاطع من الترجمة الإنجليزية لطبل الصفيح.

يستعرض الروائي الأميركي في مقالته هذه الرواية فيقول: إن بطلها «أوسكار ماتزيرات» يرفض أن يكبر. ونظراً لأنه يبقى طفولياً ضئيل الحجم وبريئاً ظاهرياً فإن الأحداث السياسية للحقبة النازية تتجنبه في حين يموت الآخرون. ولكنه وإن استطاع البقاء على قيد الحياة باعتباره ظلّ صغيراً لا يستطيع الهروب من الشعور بالذنب. وما يلبث أن يبدأ

يكبر من جديد في النهاية بعد الحرب.. وبحكم كونه طبّالاً موهوباً جداً فإنه يعزف على طبله في نادٍ ليلي يسمّى «قبو البصل» حيث يقوم الزبائن بتقشير البصل لكي يذرفوا الدموع التي تنهمر من عيونهم.. ولكن أوسكار نفسه لا يحتاج للبصل كي يتمكن من البكاء، بل يكتفي بالقرع على طبله وهو يتذكر الضحايا الذين شاهدهم.

يقول الكاتب إن «طبل الصفيح» ظفر بأكبر ترحيب تظفر به رواية في ألمانيا في سنوات ما بعد الحرب؛ حيث اعتبر رفض أوسكار أن يكبر إنما يرمز إلى شعور البلد بالإثم. وفي هذه الرواية الاستثنائية، في رأي الكاتب الأميركي، يظهر جراس أن لديه الكثير مما يتوجب عليه التكفير عنه. وصوت القرع على الطبل إنما يعبّر عن ذلك التكفير.

انتظم جراس في العاشرة من عمره في سلك الشبيبة. ولم يكن قد تجاوز السابعة عشرة، كما أسلفنا، حين أصبح جندياً، وما لبث أن أسره الأميركيون. ويقول ايرفنج: جراس كان طفلاً حين غزت ألمانيا بولندا، وإنني لأتساءل: لم يشعر بالذنب؟ لقد منحه سكان مدينة دانزيج (التي تسمى الآن جدانسك) لقب مواطن شرف. وقصة أوسكار في «طبل الصفيح» ـ ورفض هذا أن يتقدم في العمر ـ هو في نظري عمل بطولي.

يشير الكاتب الأميركي إلى أنه كان هناك المزيد من البصل ومعه الشعور الجماعي بالذنب في رواية جراس التالية «القط والفأر»، وهي بمثابة اعتراف بالجريمة (وإن كانت الجريمة بالنسبة لجراس هي مجرد إغفاله لها وعدم اعترافه بها). وهو ينقل عن جراس قوله: «لو أنني فركت آلتي الكاتبة فركاً سطحياً بعصير البصل فقد تطرح رائحة البصل التي لوثت كل ألمانيا في تلك السنوات لتمنع رائحة الجثث من أن تنتشر لتعم الجو برمته».

ويضيف ايرفنج قائلاً: ينظر الكثيرون من الألمان والنمساويين لجراس على أنه قاضٍ لا يرحم، وسلطته معنوية لا تقيدها أية قيود.

ولم تعالج أية رواية بمفردها موضوع التكفير عن الذنب، بل إنه كان ناقداً قاسياً لألمانيا فيما بعد الحرب في مجمل أعماله.. فقد ظل يعنّف الجميع، وليس السياسيين وحدهم، بل ولقد اكتشفت أن تعنيفه لم يقتصر

على الألمان وحدهم. وإثر رحلة له إلى نيكاراجوا قال جراس إنه شعر بالعار لأن بلاده حليف للولايات المتحدة، وتساءل: «إلى أي درك من الفقر يجب أن يبلغ بلد ما حتى لا تعتبره الولايات المتحدة تهديداً لها؟».

بل إنه يقول في إحدى مقالاته: «إن المسيحيين كأفراد وكمجموعات قاوموا النازية بشجاعة. غير أن جبن الكنيستين الكاثوليكية والبروتستانتية جعل منهما شريكين صامتين في الجريمة». ولقد ظل جراس يعنف نفسه حيث يقول: يخطئ من يتصور أن رواية «القط والفأر» ستحررني من أحزاني التي كنت أعاني منها في طفولتي.

يعلق ايرفنج على مشاعر جراس هذه فيقول: «شعور بالذنب يتراكم فوقه المزيد من الشعور بالذنب، والمزيد من التكفير. ولقد فكرت: حتى متى سيظل هذا الرجل يجلد نفسه؟ بل إنني أنا نفسي لم أسلم من استهجانه. ففي عشاء نظّمته لكتّاب من ألمانيا الشرقية والغربية في نيويورك في ثمانينيات القرن الماضي، وكان جراس من بينهم، أخذني جانباً ليقول لي بأنه قلق بشأني إذ أنني لم أعد غاضباً كما كنت من قبل. وكان هذا يعني بأن روايتي الأخيرة خيّبت آماله. وفي تلك الليلة قررت أن أزداد غضباً وأن أظل غاضباً. عليّ أن أزيد من اضطرام شعلتي!.»

يقول جراس في سيرته الذاتية: إن ما تقبّلته وتفاخرت به في شبابي (أي إبان خدمته في الجيش النازي) أردت أن أبقيه طيّ الكتمان بعد الحرب بفعل شعوري بالعار الذي ظل يثقل كاهلي. غير أن هذا العبء ظل يعذبني، ولم يكن هنالك ما يمكنه أن يخفف منه. وفي الواقع فإن الكتابة عن هذا العبء ليست بالأمر السهل، إذ بقي يبعث لدي الشعور بالضياع المستمر.

يقول ايرفنج إنه ظهر مع جراس في مقابلة تلفزيونية إبان معرض فرانكفورت للكتاب عام 1990. وقد انتقد جراس توحيد شطري ألمانيا الذي كان قد أعلن لتوه حينذاك، وأعلن أن الوحدة إذا تمت على نحو سريع فإنها ستؤدي إلى استغلال ألمانيا الشرقية من قبل رأسماليي ألمانيا الغربية. ولقد خلق له ذلك الكثير من الأعداء.

كتب جونتر جراس خمسة وعشرين كتاباً قبل إصداره سيرته الذاتية تلك، وجوبهت، كما أسلفنا، بجوقة كبيرة من الجدل والتساؤلات حول اعترافه المتأخر بخدمته في الجيش النازي. ولكن ايرفنج يتساءل فيما إن كان هذا الجدل لم يكن ليثار لو أن جراس أتى بمثل هذا الاعتراف في أي مرحلة من مراحل حياته، وقد ادعى مقال في صحيفة «فرانكفورتر ألجماينة» واسعة الانتشار أن المهمة الأخيرة التي لم يتم القيام بها للفصيل الذي خدم فيه جراس كان إخراج هتلر من برلين (وبعبارة أخرى أن جراس كان سيحرر هتلر!). صحيفة أخرى هي «دي تاج تسايتونج» تساءلت من جانبها فيما إن كان من واجب جراس أن يكتب إلى الأكاديمية السويدية ليعترف بذنبه هذا ويعرض أن يرفض جائزة نوبل!!.

كتب ايرفنج مقالاً في إحدى الصحف الألمانية يتهم فيها وسائل الإعلام الألمانية بالنفاق والتظاهر بالبراءة بتعريتها لحياة جونتر جراس، كما كتب لجراس يقول: «إنك تبقى بطلاً بالنسبة لي، سواء ككاتب أو كبوصلة أخلاقية. فشجاعتك ككاتب وكمواطن في بلدك هي مثال يحتذى، وهي شجاعة أكدها اعترافك ولم ينتقص منها.» ويعلن إيرفنج أن «تقشير البصل» سيرة ساحرة ولاسعة في الآن ذاته.

يختتم جراس سيرته الذاتية بالمرحلة التي أصدر فيها رواية «طبل الصفيح» في عام 1959. ويصعب في رأي النقاد أن نتخيله يكتب تتمة لهذه السيرة. وهو يقدم طريقة بليغة لكي يختم تلك السيرة إذ يقول: «ومنذ ذلك الحين عشت من صفحة إلى صفحة، وبين كتاب وكتاب آخر. وعالمي الداخلي يعجّ بالشخصيات. غير أنني لكي أروي ذلك لست أملك البصلة ولا الرغبة لفعل ذلك!

يختتم إيرفنج مقاله بالقول: «إهداء الكتاب يقول: إلى كل من تعلّمت منه. وفي رأيي فإن كل كاتب قرأ جراس بصدق وبإمعان يظل مديناً له، وأنا شخصياً أعترف أنني كذلك».

ختاماً لابد لنا من أن نورد ما ذكره جراس في سيرته، وهو أنه التقى في المعسكر الأميركي الذي احتجز فيه الجنود الألمان شخصاً قد يكون «جوزيف راتزنجر». فمن هو هذا؟ إنه من يعرف الآن باسم البابا

بنديكت السادس عشر، أي بابا الفاتيكان الحالي. فهل تم هذا اللقاء فعلاً أم هذه إحدى تخيلات جراس أيضاً؟!.

النافذة الأخيرة

الترجمة الأدبية بين الخيانة والابداع

مدير التحرير

من المستحسن أن يفرّق المرء أوّلاً بين نوعين من الترجمة: ترجمة العلوم الأساسية وما يتصل بها، وهي تتطلّب الدقّة في النقل والأمانة العلمية الصارمة التي لا يجوز المساس بها من قريب أو بعيد، وإلاَّ فإنَّها تفقد حينذاك هدفها الرئيس وجزءاً كبيراً من الحقيقة، والترجمة الأدبية بأنواعها وأشكالها نثرية وشعرية، وهي صعبة ومختلفة وإشكالية، وتعتمد أولاً وأخيراً على قدرة المترجم وثقافته وموهبته، وتعدّ نوعاً من أنواع القراءة للنص المترجم، ولذلك يجوز أن يُترجم النص الشعري الواحد عشرات المرات في لغة واحدة، كما هي الحال في ترجمات قصيدة «البحيرة - Le Lac» العربية، ثمَّ إن الترجمة في الشعر سواها في الأجناس الأدبية الأخرى، لأنَّ الشعر هو اللغة العليا، ولذلك لامس كثير من العارفين من النقاد قديماً وحديثاً عرباً وسواهم خطورة الإقدام على هذا الحقل، فذهب الجاحظ مثلاً إلى أنَّ الشعر يتعذّر على الترجمة، ثمَّ ذهب إلى مثل ذلك كثير

من علماء الأنتروبولوجيا واللسانيات، وفي مقدمتهم كلود ليفي ستراوس.

ولكنَّ ما تقدّم لا يعني أبداً أنَّ هؤلاء العارفين يذهبون إلى الامتناع عن الترجمة، فلفتح النوافذ على الآخر فوائد جمّة، ولكنَّهم يريدون من وراء ذلك أن ينبّهوا على خطورة العمل الذي يُقدم عليه مترجمو الشعر، فهم لا يقدّمون لقرائهم سوى جزء يسير جدّاً من العمل الأصلي، بل هم لا يقدّمون في نهاية المطاف سوى أنفسهم، مع أنهم يدعون بأنَّهم ينقلون عن الآخر ويقدّمون صورته، وهنا الطامة الكبرى.

وتزداد خطورة ترجمة الشعر بين نصّ وآخر حسب درجات غموض النص الأصلي وتعقيداته وطبيعة بنائه إلى غير ذلك، فترجمة قصيدة مكثّفة مفعمة بالانزياحات والبناء المركّب غير ترجمة قصيدة غنائية ذات بنية سطحية وحيدة، حتى إنَّ الترجمة تختلف بين نص وآخر في المذهب الأدبي الواحد، ومن هنا يمكننا أن نفسّر مقولة بول فاليري «النثر مشي والشعر رقص»، فقصائد بودلير مثلاً غير قصائد مالارميه صعوبة في النقل رغم أنَّ الشاعرين ينتميان إلى الرمزية، ولكنَّ درجة الرمزية عند الأول أقلّ حدّة وارتفاعاً منها عند الثاني، لقرب الأول منها إلى الرومانسية وتشدّد الثاني في صناعة القصيدة لتكون كلمات مشعّة، فلا يستقرّ الدالّ فيها على مدلول، وإنَّما هو متردّد كتردّد هاملت عند شكسبير، ومن هنا ذهب كثير من العارفين في مجال الترجمة إلى أنَّ من المستحسن أن يكون مترجم الشعر شاعراً، وهنا مكمن الخطورة أيضاً، لأنَّ الشاعر الحقيقي لا يتخلَّى عن شخصيته وأسلوبه إذا تصدّى للترجمة أو النقد، فإذا ترجم قصيدة نقلها بأسلوبه حتى إنَّ

القارئ لا يجد فرقاً يذكر بين هذه القصيدة المترجمة وقصيدة نظمها الشاعر نفسه إلاَّ في الطول والمحافظة على الأفكار، وكثير من القصائد التي ترجمها الأخطل الصغير عن الفرنسية مثلاً كانت شبيهة بقصائده الأخرى، حتى إنَّ قصيدة «المسلول» تكاد لا تختلف أيّ اختلاف عن قصائده لولا الإشارة إلى أنها مترجمة، ثمَّ إنَّ ترجمة «البحيرة» تتجلّى فيها أساليب الشعراء المترجمين أكثر مما يتجلّى فيها أسلوب لامارتين، فهي في عمل نقولا فياض كلاسيكية المنحى، في حين أنها في عملي إبراهيم ناجي وعلي محمود طه تنتمي إلى جماعة أبولو في مصر، وهكذا....

ولذلك كانت الترجمة الأدبية تتقلّب بين الخيانة والإبداع، ويتنازعها هذان الطرفان بقوّة، ومن هنا أجاب أدونيس بعد أن سُئل عن ترجمته لأعمال سان ـ جون بيرس بعبارة مكثّفة ودالة ومفيدة: «سان ـ جون بيرس الأدونيسيّ»، فماذا تبقّى من سان ـ جون بيرس الشاعر الحائز على جائزة نوبل بعد أن حوّله الشاعر المترجم من دائرة إلى أخرى ومن أسلوب إلى أسلوب ومن ثقافة إلى سواها..!؟ أو لنقل بعد أن حجّمه وجعله يدور في فلكه وفي حقل أكبر هو الحقل الأدونيسي، فبدلاً من أن تضيع شخصية الشاعر المترجم في حقل الشاعر الفرنسي حوّله أدونيس إلى حقله ونسبه إليه، وهنا تكمن الخيانة الإبداعية في أوضح صورة لها، كما يكمن هنا الإبداع حسب مقولة التأثر والتأثير في نظرية الأدب المقارن الفرنسية التي لا تذهب إلى المركزية والتهميش وأفضلية السابق على اللاحق، وإنما هي حسب مقولة فاليري: «الأسد عبارة عن عدّة خراف مهضومة»، وحسب مقولة «التناص» السيميولوجية، ثم إنَّ الشاعر الحقيقي إذا تصدَّى للنقد ناصر جهة على أخرى، وكان نقده شرحاً

أو عونـاً لتجربتـه الشـعرية، ولـذلك يخـرج علـى أن يكـون ناقـداً موضوعيّاً، وهو ـ بناء على ذلك ـ يخون النقد الحقيقي، وكذا شأن الترجمة الشعرية.

لابدَّ من أن نشير أخيراً بإيجاز شديد إلى أنَّ المترجم قد يراعي ذهنية المتلقي وخصوصيته، وهو يتوجَّه إليه بالرسالة الجديدة، وفي ذلك خيانة إبداعية أيضاً، وأضرب على ذلك مثلاً بترجمة أحمد حسن الزيات لرواية «آلام فرتر»، فقد خرجت شخصية البطل على ما كانت عليه في العمل الرئيس، وغدت كأنها شخصية مسلمة، وهذه لفتة إبداعية من الزيات الذي رأى أن غوته قدَّم فرتر إلى أمة مختلفة عن الأمة التي يخاطبها الزيات، ومن هنا تتوزّع الترجمة الأدبية بين الخيانة والإبداع، وهما طرفان ضروريان في هذا النوع من الترجمة، وقد ترجح كفة على أخرى، فتكون درجة الخيانة كبيرة مقابل درجة الإبداع الكبيرة أيضاً، كما هي الحال في مقولة «سان ـ جون بيرس الأدونيسي»، وتكون درجة الخيانة صغيرة مقابل درجة الإبداع الصغيرة أيضاً، وبخاصة في ترجمة الأعمال الأدبية النثرية، إذ تقلّ فيها الانزياحات والتكثيف واللغة الشعرية العليا، ويهيمن عليها السرد أو الحكاية.■

الآداب العالمية-العدد /132/ خريف 2007

السنة الثانية والثلاثون

المحتويـات

AL ADAB AL ALAMIEAH
THE WORLD LETTERS
NO.132 AUTMEN – 2007
THIRTY SECOND YEAR

CONTENTS